

L POEMA CAVALLERESCO

F. FOFFANO

STORIA DEI GENERI LETTERARI ITALIANI

CASA EDITRICE
FRANCESCO VALLARDI
MILANO




AUMENTO
SUL PREZZO DI COPERTINA
5%
25 FEBBRAIO 1940-XVIII

A. Tomo 5.

STORIA
DEI
Generi Letterari Italiani

IL POEMA CAVALLERESCO

dal XV al XVIII Secolo

DI
FRANCESCO FÒFFANO

CASA EDITRICE
DOTTOR FRANCESCO VALLARDI
MILANO

Stabilimenti Riuniti d'Arti Grafiche — Milano - Appiano

PREFAZIONE

Accettando di collaborare a questa **Storia dei generi letterari**, io non mi sono dissimulato che andavo incontro ad alcune difficoltà: quella di dover preparare un volume con un numero prestabilito di pagine, e dentro un determinato limite di tempo; e quella, ben più grave, di dar notizia di una serie di opere letterarie, alcune delle quali per la loro stessa natura mal si adattavano ad essere collocate in una piuttosto che in un'altra categoria.

Di alcuni generi letterari non si dà, nè si può dare in astratto una storia: noi consideriamo come tale una serie cronologica di opere che hanno bensì maggiore o minore affinità tra di loro sì riguardo alla materia e sì riguardo alla forma, ma ognuna di esse presenta caratteri intrinseci ed estrinseci, i quali, differenziandola da quelle che immediatamente la precedono ovvero la seguono, la ricollegano idealmente con altre opere che di quella serie non fanno parte. Così i critici continuano a distribuire i nostri poemi narrativi in categorie ben determinate, battezzando l'uno epico, l'altro cavalleresco, un terzo eroicomico, laddove elementi epici, romanzeschi e comici si associano e si confondono in molti di essi; pongono tra gli eroicomici l'*Orlandino* e la *Moschaea* del Folengo, lo *Scherno degli dei* del Bracciolini, il *Torracchione desolato* del Corsini (opere disparatissime), e ne escludono il *Morgante* ed il *Mambriano*, che considerano senz'altro come veri poemi cavallereschi, laddove hanno con quelli alcuni tratti notevolissimi di somiglianza.

Questa difficoltà, come dicevo or ora, ho incontrata più volte lungo il cammino. Dovevo io parlare, ad esempio, dell'*Avarchide* dell'Alamanni, del *Fidamante* di Curzio Gonzaga, del *Baldus* del Folengo, ovvero lasciare che ne trattasse chi fa la storia del poema epico o quella della poesia giocosa? E del poema eroicomico dovevo tacere affatto, come quello che rappresenta, piuttosto, una reazione alla poesia epica od epico-cavalleresca?

Ho cercato adunque di mettere d'accordo le ragioni scientifiche con quelle dell'opportunità pratica, e spero d'avere scritto un libro nel quale, dato l'argomento, non sieno nè lacune, nè ridondanze. Mi cade qui in acconcio di far notare a chi legge, che il lavoro cui ho posto mano, quantunqne faccia parte da sè, non vuol essere considerato solo in se stesso, ma anche in relazione con quello del Crescini, nel quale si tratta del poema cavalleresco fino al Pulci; questo spieghi la brevità con cui ho parlato intorno gli antecedenti di alcune opere e forme.

Quanto alla distribuzione della materia, ho creduto di raggruppare le varie notizie più secondo un criterio storico e scientifico che pratico, non preoccupandomi punto se, in un libro non scolastico, ne uscivano capitoli troppo lunghi o troppo brevi, e se per ogni argomento mancava un titolo speciale; per questo ho messo un doppio indice alfabetico in fondo al volume.

In un libro come il presente, che vuol essere piuttosto il compendio di quanto è stato scritto intorno ad un determinato argomento, che frutto di ricerche speciali, niuno vorrà cercare novità di idee a proposito di alcuni autori più noti. Dirò anzi che quanto all'Ariosto, all' Alamanni, al Tasso, la difficoltà stava anzi nel raccogliere e coordinare il materiale critico copiosissimo; l'immortale poema del primo e le opere degli altri sono state studiate dai critici sotto ogni rapporto. Spererei che non mi fosse sfuggito alcuno degli scritti più importanti intorno ad essi; dei quali scritti ho tenuto conto ogni qualvolta mi parve vi si dicessero cose che si potevano accettare senza discussione, in caso diverso accennai in nota al contenuto, aggiungendo qualche osservazione; volli insomma che dalle note trasparisse come il sostrato del mio ragionamento.

Ma per qualche autore, voglio dire per il Bojardo, ho dovuto lavorare da me, chè, all'infuori delle pagine magistrali

del Rajna, non s'hanno lavori organici veramente importanti; solo ora si è incominciato a studiarne le fonti.

Ed anche mi si consenta dire che, per ciò che riguarda buona parte degli scrittori minori, l'opera mia è del tutto nuova, e frutto di ricerche mie proprie. La difficoltà di avere sott'occhio testi rarissimi, ha fatto sì che anche gli storici più autorevoli e più recenti della nostra letteratura, trattando de' poemi cavallereschi minori, andassero ripetendo quello che è stato scritto dal Ferrario e dal Ginguené; e poichè questi due critici, avendo avuto occasione di leggere alcuno di quei dimenticati e rari poemi, ne avevano trattato nelle loro opere, così il Tromba, il Da Narni, il Brusantini hanno avuto l'immeritato onore di essere, tra i minori, quasi gli unici dei quali si faccia parola.

Io dunque ho cercato di avere notizia diretta o indiretta di quanti più ho potuto di tali poemi, ma mi sono guardato bene dalla smania di trattare ampiamente di tutti; ho detto per altro quanto basta perchè si abbia un idea e della loro contenenza e del loro valore.

In tal maniera ne ho tolto dall'oblio alcuno che pur meritava di essere ricordato; ho reso un servigio (oggi, specialmente, in cui acquistano sempre maggiore importanza gli studi comparativi e la ricerca delle fonti) ai critici ai quali interessasse per avventura conoscere solo la contenenza di alcuni di quei poemetti; ho corretto errori che si andavano perpetuando, come quello che il *Rugino* fosse una continuazione dell'*Innamorato*, ed ho poi raggiunto il fine più immediato cui miravo, di far conoscere meglio, mediante la esatta cognizione dei mediocri, il valore dei sommi.

Nelle questioni controverse o che sono ancora *sub iudice*, ho esposto oggettivamente i fatti, lasciando in qualche modo il lettore libero di aderire all' una od all' altra opinione: entrando a trattarne io stesso, mi sarei dovuto dilungar troppo ed avrei tolto al libro quel carattere che l' Editore vuole esso abbia.

Nella bibliografia ho abbondato, e per le ragioni dette od accennate, e perchè in un volume che raccoglie e coordina quanto è stato scritto su la nostra poesia cavalleresca dal rinascimento in poi, il citare anche opuscoli di scarso valore non doveva riuscire un ingombro inutile. Tali invece sarebbero state le citazioni di operette ed opuscoli nei quali si

parlava del Bojardo, dell'Ariosto e via via, ma o sulle generali o con particolare riguardo ad altre delle loro opere.

Licenziando al pubblico il mio lavoro, altrettanto modesto ne' suoi intenti quanto coscienzioso nella sua fattura (e se lo sanno i miei occhi, che si rifiutano ormai di servirmi a dovere), io rivolgo un ringraziamento al prof. Vincenzo Crescini che mi volle suo collaboratore, ed a Vittorio Rossi, nella cui biblioteca ho trovato in gran copia libri ed opuscoli che mi sarebbe stato assai difficile procurarmi per altra via.

Milano, agosto del 1904.

FRANCESCO FÒFFANO.

INDICE DELLE MATERIE

CAPITOLO RIMO.

Il poema cavalleresco alla corte degli Estensi nella seconda metà del quattrocento.

CAPITOLO SECONDO.

Il poema cavalleresco nel punto culminante del Rinascimento.

CAPITOLO TERZO.

L'evoluzione del poema cavalleresco attraverso il cinquecento: il poema eroico-cavalleresco.

CAPITOLO QUARTO.

La parodia del poema cavalleresco nel cinquecento.

CAPITOLO QUINTO.

Il poema cavalleresco nel sei e nel settecento.

IL POEMA CAVALLERESCO

(Volume Secondo).

CAPITOLO PRIMO

Il poema cavalleresco alla corte degli Estensi nella seconda metà del quattrocento.

Le tradizioni cavalleresche in Ferrara ai tempi di Borso e di Ercole I. — Matteo Maria Bojardo : cenni biografici. — L'*Orlando Innamorato*: la materia e la forma; — i pregi d'arte. — Le « continuazioni », ed i « rifacimenti » del Berni e del Domenichi. — Il Cieco da Ferrara ed il *Mambriano*. — Altri poeti.

Le tradizioni cavalleresche in Ferrara.

Ogni opera d'arte, ma più specialmente un' opera letteraria è in qualche modo il prodotto di elementi soggettivi ed oggettivi, e a determinarne la natura, a costituirne l'essenza contribuiscono da una parte la mente e l'anima dell' artista, dall'altra quella somma di circostanze esterne che noi con parola novissima, ma efficace, chiamiamo l'ambiente. Certo non è facile sceverare quello che l'artista ha cavato dal fondo della propria coscienza da quello che gli è stato suggerito, e, sto per dire, imposto dal gusto, dalle inclinazioni, dalle condizioni psicologiche e morali dell'età sua, in una parola dal momento storico artistico, ch' egli concorre bensì a creare, ma di cui fino ad un certo punto risente l' influsso. Ad ogni modo non potrebbe dare giudizio sicuro ed esatto su un' opera d'arte chi non tenesse presente, fin dove può, questo principio di indagine critica.

L'evoluzione, adunque, del poema cavalleresco sulla fine del quattrocento e sul principio del cinquecento è conseguenza in parte del nuovo ambiente in cui quello venne a trovarsi, in parte dell'opera che vi spesero attorno i cultori di esso.

Sebbene una storia del costume in Italia non sia stata ancora scritta, e non si possano quindi tracciare con mano sicura le condizioni del vivere civile nelle varie regioni di essa in questo o in quel secolo, pure abbiamo sufficienti accenni che ci fanno intravvedere qualche cosa e ci permettono di asserire fatti che non temono smentite.

Alcune città dell'Italia superiore, e segnatamente quelle nelle quali avevano posto stabile sede o facevano lunghe dimore case principesche, che da qualche secolo tenevano in mano il governo, nè avevano a temere di sommosse o rivolgimenti interni, conservavano una tradizione di consuetudini signorili e di costumanze gentili, che la rinnovata cultura del secolo decimoquinto contribuiva a mantenere vive. Erano « danze peregrine e dolci canti », cavalcate di dame e cavalieri, giostre in cui « i giovanetti arditi e i cor virili » facevano prova di valore e di coraggio; imprese che richiedevano forza e destrezza, ed erano rimeritate da un sorriso della propria donna; duelli tra dame e dame, nei quali servivano da armi fiori ed acque profumate: cacce con cani ed uccelli, liete conversazioni nelle sale dorate o ne' profumati giardini: tutto quell'insieme di forza e di gentilezza, di grazia e di audacia che il Bojardo espresse e rappresentò con tanta leggiadria di verso nel suo canzoniere (145,° st. 4). I principi collo splendore delle loro corti, un'aristocrazia del sangue la quale sdegnava altro mestiere che non fosse quello delle armi, un'aristocrazia dell'ingegno che cercava nello studio delle lettere una sorgente di diletto a sè ed agli altri, mantenevano in onore a Ferrara, a Mantova, a Reggio, a Bologna quella vita e quegl'ideali, che già centocinquant'anni innanzi Dante lamentava, a torto, quasi scomparsi. Valore e cortesia poteva dirsi il motto di quella società; la quale, come nei secoli antecedenti, così allora trovava nei poemi cavallereschi un pascolo gradito alla fantasia ed un appagamento dell'animo.

Nel primo volume di questa storia altri ha parlato della grande diffusione ch'ebbe nella Marca Trivigiana l'epica francese fino dal secolo XII, e detto come all'ideale cavalleresco si venissero conformando usi e costumi della società più eletta. È noto che Nicolò III d'Este (morto nel 1441) si compiaceva di porre ai suoi figliuoli nomi d'eroi brettoni; e da un inventario dei libri di lui (come da quelli delle biblioteche appartenenti ai Visconti ed ai Gonzaga) si rileva con quanto ardore si procurassero i signori testi francesi.

Nei periodi di pace, i guerrieri allietavano le ore d'ozio leggendo le gesta eroiche e le imprese amorose di quei cavalieri di cui pareva loro di avere ereditato lo spirito, così come amavano farsi credere discendenti: o guardavano con occhio avido le miniature di cui una mano maestra aveva ornato le

pagine. Gli stessi letterati, che possedevano tanta scienza di classicismo, e deducevano nei loro carmi le eleganze virgiliane e catulliane, non disprezzavano quei libri e quei racconti; anzi li leggevano essi stessi, vi si riferivano nei carmi latini, scritti in onore dei loro mecenati, li traducevano, talvolta, nella lingua del Lazio.

Com'è naturale, dei romanzi di cavalleria trovavano più favore quelli brettoni che non i carolingi, vuoi per una maggiore rispondenza tra la vita reale e quella ivi idealmente rappresentata, vuoi, forse, per un certo senso di orgoglio, che faceva parere più belli a quegli aristocratici lettori libri e racconti ch'essi soli avevano tra mano e potevano intendere e gustare; e Artù, Tristano, Lancillotto, Ginevra, Isotta la bionda « regnavano arbitri dei cuori e delle fantasie ». Questo stato di cose continuava sotto i successori di Nicolò III. Lionello, Borso, Ercole. Del quale ultimo si sa che spendeva per far copiare, rilegare, miniare, inventariare i libri cavallereschi e li prestava liberalmente agli amici, che se ne servivano talora anche per raffronti con altri codici: tanto quelle letture appassionavano gli animi ed occupavano le menti.

A questo amore per i racconti cavallereschi s'accoppiava nella corte ferrarese, anzi nella città, un ardore molto vivo per gli studi classici. Ferrara era, come direbbero oggi, uno dei centri più notevoli della cultura umanistica. La tradizione classica vi era già antica; insigni professori tenevano cattedra nello studio ferrarese, ed erano ornamento della corte i poeti che in latino celebravano le lodi del signore, cantavano le bellezze delle loro dame; mentre in servigio della gente meno colta altri traducevano dal latino e più specialmente dal greco (questo non trovò mai gran favore in Ferrara) le più cospicue opere letterarie.

In tale città e per tale pubblico s'accingeva intorno al 1475 a scrivere il suo poema M. M. Bojardo.

La vita del Bojardo.

Il Bojardo nacque di famiglia nobile, che ebbe tra suoi antenati « uomini d'arme, di toga e di chiesa, e annoverò tra suoi parecchi condottieri, podestà e vescovi »: nel secolo decimoquinto essa aveva in feudo dai duchi d'Este Scandiano ed altre terre circostanti. Fu suo padre Giovanni, e sua madre Lucia, figlia di uno Strozzi: onde nelle vene di Matteo scorreva sangue fiorentino. L'anno della nascita è, secondo fondate congetture, il 1434. Passò la fanciullezza a Scandiano, ove i

Bojardi « tenevano una splendida corte e vi invitavano ragguardevoli personaggi ». indi si trasferì a Ferrara, dove pure essi tenevano casa, e dove era la famiglia della madre. Quivi probabilmente diede opera agli studi classici, confortato dall'esempio e dal consiglio dello zio materno. Tito Vespasiano; e accrebbe forse la sua naturale inclinazione la città stessa, che aveva, come si è detto or ora, una splendida tradizione di studi classici.

Intorno al '60 egli esercitava i suoi diritti come feudatario di Scandiano, diritti che gli procurarono per tutta la vita grossi guai e brighe moleste. Da questo punto infatti la vita di Matteo fu a quando a quando amareggiata da attriti, da calunnie, da calamità, delle quali qualche conforto gli dettero l'amore, durato troppo poco, per Antonia Caprara, l'affetto sincero e soave della donna che, già maturo, menò sposa nel 1472, infine la stima e la fiducia che gli dimostrarono i suoi signori. Nel 1469 egli fu deputato ad incontrare l'imperatore Federico III che veniva a Ferrara. e fu, come oggi direbbero, addetto alla sua persona durante la dimora di quello nella capitale del marchesato. Nel'71 andò a Roma con Borso, che vi si recava solennemente a ricevere dal Papa il titolo di duca; nel '73 fu a Napoli col seguito di Sigismondo d'Este, venutovi a prendere Eleonora d'Aragona, a nome del fratello, cui era destinata sposa: e di quali splendide feste egli sarà stato testimone in tali occasioni, può pensare facilmente chi conosca gli usi delle corti italiane nella seconda metà del quattrocento. Più tardi lo troviamo a Ferrara, invitatovi forse dal duca, che lo vedeva fatto segno a inique persecuzioni da parte dei congiunti; e vi ebbe qualche carica, rimanendovi ad intervalli fino all''80. L'anno dopo ebbe l'ufficio di capitano ducale a Modena, e lo esercitò anche nell''86; ma s'ignora se lo tenesse senza interruzione durante questi sei anni. Intanto frequenti gite egli dovette fare a Scandiano, ove dimorava la sua famiglia. ed altrove. Così nell''85 fece un viaggio a Venezia col duca; e offrendosi l'opportunità di trattare con gli stampatori veneziani. si affrettò a pubblicare i primi sessanta canti dell'*Orlando,* già compiuti fino dal 1482. Nel febbraio dell''87 passò capitano a Reggio, più vicina al suo castello, accoltovi « con onori tali, che mai niun altro governatore prima di lui aveva ricevuti »: e con ragione, chè il nuovo governatore, di famiglia stata sempre amica ai Reggiani, aveva dato prova di sagacia nel governo di Modena ed era uomo dotato di qualità personali non molto comuni nei

reggitori d'allora: ingegno vivace, generosità d'animo, signorile gentilezza, sentimento altissimo della giustizia, congiunto con un senso di umanità non proprio di tutti a quei tempi.

La storia di quel governo è stata narrata sulla scorta di documenti, tra i quali sono importantissime le lettere del poeta; ed è storia che da una parte conferma il concetto che di lui avevano il duca che lo mandava a reggere una città, e i cittadini da lui retti: dall'altra fa crescere nell'animo di chi la scorre, la simpatia per la figura del Bojardo, il quale (fu detto benissimo) del medio evo cavalleresco impersonava le doti più belle e dell'evo moderno precorreva i sensi più civili.

In tempi calamitosi, nei quali un uomo investito di pubblico ufficio, trovava infinite difficoltà all'adempimento del proprio dovere ne' capricci o nella debolezza del suo signore, negli intrighi dei malvagi, nella impudenza dei facinorosi, egli seppe mostrarsi « supremamente leale e generoso », fermo nel voler la giustizia, anche contro il desiderio del duca. E gli va data lode di grande mitezza in un'età nella quale i castighi erano tanto più irragionevoli e severi, quanto più impotente era la giustizia a prevenire il delitto: anzi non par dubbio che egli aborrisse dalla pena di morte. Il che, se è vero, spiega l'accusa di debolezza mossagli da Guido Panciroli, scrivente cinquant'anni dopo la morte del poeta; se è falso, dev'essere credenza nata appunto dalla fama del mite animo di lui, alieno dal punire con soverchia severità.

Alle brighe e ai dispiaceri continui che gli procurava il suo ufficio, non poteva trovare un sollievo nell'arte, chè non glielo permettevano le molteplici occupazioni. Una fiera malattia e la minaccia che gli fosse tolto l'ufficio di governatore, gli amareggiarono il penultimo anno di vita, il 1493; e i casi dolorosi del '94 dettero alla sua salute l'ultimo tracollo. Desideroso di mostrarsi degno del rinnovato ufficio, egli dovette farsi in cento parti per eseguire gli ordini ducali, di alloggiare convenientemente i Francesi i quali dal luglio all'ottobre passarono per il ducato; ma nel tempo stesso avrebbe voluto prevenire ogni sorta di disordini, e si addolorava, buono com'era, di vedere i sudditi « patire pene incredibili et averne gran danni ». Fra questi dolori e queste fatiche ammalò: e cessò di vivere il 19 dicembre, consolato dalla fede che fu in lui spontanea e sincera, ma con la triste visione innanzi agli occhi de' mali che si preparavano all'Italia, e delle tra-

versie a cui sarebbe andata incontro la famiglia, privata dal suo capo.

Tale l'uomo: dello scrittore basti sapere o meglio ricordare che, dotto nella letteratura latina e greca, aveva tradotte opere di Erodoto, di Senofonte, di Luciano, di Apuleio, di Cornelio Nipote; che maneggiò bene il latino in dieci egloghe allegoriche; che trasse da un dialogo di Luciano una commedia in cinque atti, il *Timone,* e che nel *Canzoniere* seppe esprimere con ischiettezza e verità, se non sempre con classica eleganza, i sentimenti dell'amore, della gelosia, della religione.

Cronologia dell'*Innamorato*.

Dice benissimo il Rajna: se c'era alcuno che sulla fine del quattrocento potesse rinnovare il poema cavalleresco italiano, divenuto trastullo della borghesia e della plebe, era questi il Bojardo. Quando concepisse il disegno dell'*Innamorato* e cominciasse ad attuarlo, non sappiamo: certo non dovè aspettare gliene venisse l'impulso da Firenze, dove il Pulci tra il 1460 e il '70 dettava i primi ventitrè canti del *Morgante*. Se poi si consideri che negli anni 1469-71 cade la composizione delle molte rime per la Caprara, che tra il 1471 ed il '75 uscì a più riprese e per lunghi periodi dallo stato, che solo nel marzo del '75 fu chiamato a corte, e che d'altra parte nel '79 un copista lavorava da qualche tempo a trascrivere il poema, si può ragionevolmente concludere che all'*Innamorato* pose mano intorno il '75 e che lo condusse innanzi con molto ardore. L'accenno alla presa di Otranto nel canto ventesimosettimo (st. 57) della parte seconda, ci permette di asserire che nel 1481 le due prime parti erano pressochè finite. Nell'82 scoppiava la guerra tra il duca ed i Veneziani, guerra che interruppe le liete radunanze di cavalieri e di dame ascoltanti dalla bocca del poeta (se si hanno da prendere alla lettera le sue parole d'esordio a vari canti) i casi or pietosi, or piacevoli del conte di Brava. La guerra durò due anni, e il Bojardo, che forse vi prese parte, non potè continuare il poema. Ma più che le occupazioni materiali, glielo impedì forse lo strazio del veder l'Italia travagliata da lotte intestine e guerre disastrose; chè l'ottava penultima dell'ultimo canto del secondo libro

(Non seran sempre e' tempi sì diversi,
Che mi tragan la mente di suo loco;
Ma, nel presente, e' canti miei son persi
E porvi ogni pensier mi giova poco;
Sentendo Italia de lamenti piena,
Non che io canti, ma sospiro apena)

non è stata scritta quasi a scusare e giustificare la stampa del poema incompiuto, ma reca l'espressione di un sentimento vero e presente nell'animo. Non sappiamo quando riprese la penna, ma forse non tanto presto. Se nel 1485 un amanuense era intento a scriver « un esemplare di carte vitelline, con principio miniato d'oro a l'antiga, su l'arma ducale, e per entro con lettere rosse ed azurre », cioè preparava una copia di lusso, da offrire probabilmente al duca; e se nello stesso anno il Bojardo trattava per la pubblicazione del poema, che vide infatti la luce nel febbraio del 1487, certo è che prevedeva di non poterlo finire così presto. Nel '91, o poco prima, Isabella d'Este, recatasi a Reggio, si faceva leggere dall'autore la nuova parte composta, e dopo qualche tempo chiedeva con sollecitudine al poeta di fargliene vedere la continuazione. Ma il Bojardo scusavasi dicendo di non aver potuto progredire « per altre occupatione ». Segno dunque che poco tempo gli restava per lavorare; e poichè l'ultima ottava del poema, la 26ª del canto IX, fu scritta poco avanti la discesa di Carlo ottavo, che fu nell'estate del 1494, si può concludere che in dodici anni quante ne corsero dalla interruzione del poema a questo tempo, il Bojardo lavorò poco, anzi pochissimo; in media compose nemmeno un canto all'anno.

Fu pubblicato il poema subito o poco dopo la morte dell'autore? È una questione di bibliografia che ho trattato in un opuscoletto a parte e che riassumo nelle note: qui dirò solo che la cosa è più che mai verisimile. L'*Innamorato* uscì più tardi in Venezia nel 1506, e da quell'anno in poi se ne moltiplicarono le edizioni, che sommano, nella prima metà del cinquecento, a circa una ventina.

La fusione dei due cieli.

Di qual natura dovesse essere il romanzo cavalleresco trattato da un tal poeta, e destinato ad un pubblico di cui ho cercato di tratteggiare le costumanze gentili, si può in parte dedurre dalle cose che ho dette.

Poteva egli rinarrare con animo commosso e colla certezza di riuscire accetto ai suoi ascoltatori, la rotta di Roncisvalle, tutto un racconto di stragi, di duelli sanguinosi, di tradimenti vigliacchi, di vendette terribili? O Rinaldo, che sostiene aspre lotte coll'imperatore, non volendo piegare dinanzi a lui il capo ribelle? O Carlomagno movente dalla Francia alla volta dell'Italia, per debellare Agolante? O la sua spedizione contro Fierabraccia, per impadronirsi delle reliquie della passione di Cristo? Egli stesso si sarebbe sentito venir meno la lena, rac-

contando imprese che solo un vivo sentimento religioso, congiunto all'ammirazione per il valore e la fortezza, poteva rendere accette: e quei racconti, quasi uniformi, di battaglie, di assedi, di stragi non avrebbero trovato un'eco nell'animo di coloro per cui scriveva. Non erano più i tempi in cui ne l'ardue rocche anche le bionde vergini seguivano trascolorando i racconti di guerra del trovèro; i costumi rammorbiditi non permettevano più di gustare la poesia guerresca delle antiche canzoni di gesta. Amore, cortesia, lealtà, gentilezza era invece il motto di quella società elegante e raffinata. Bello il morire, come Oliviero, come Orlando, colla spada in pugno, dopo aver combattuto per Cristo: più bello morire come Tristano ed Isotta,

Che viso a viso essendo e mano a mano
E il cor col cor più stretto a la radice,
Ne le braccia l'un l'altro a tal conforto
Ciascun di lor rimase a un ponto morto.

(IIª, XXVI, 2)

E come può un cavaliere star senza l'amore di una dama, la cui immagine gli sorrida mentre ei cavalca per la selva perigliosa, lo incuori alla pugna contro chi gli fa villania, gl'infonda coraggio nell'affrontare la morte?

Amore è quel che dà la gloria
E che fa l'omo degno et onorato:
Amore è quel che dona la vittoria
E dona ardire al cavaliere armato.

(IIª, XVIII, 3)

Carlomagno ebbe tra 'suoi paladini il prode Rinaldo e il sire d'Anglante, eppure la sua corte « non fu di quel valore e quella estima » che la corte di re Artù, solo perchè

tenne ad amor chiuse le porte
Et sol se dete a le battaglie sante.

(IIª, XVIII, 2)

Se dunque dal valore non può andar disgiunta la gentilezza, se anche nella vita piace veder accoppiato ad un corpo vigoroso un animo incline all'amore, si scriva appunto un poema intessendolo di racconti guerreschi e di avventure amorose, di audaci imprese e di belle cortesie. Il Bojardo per far questo non avrebbe avuto che a rimaneggiare uno de' cento romanzi che erano lettura gradita ai signori del suo tempo. Ma qui si rivela l'accortezza dell'artista e l'intuito dell'uomo di genio. Capì egli che quel mondo era, per dir così, troppo astratto ed

impalpabile; che i cavalieri brettoni avevano contorni troppo poco rilevati e un non so che di evanescente, che non permetteva alla immaginazione di fissarli in se stessa: che rinarrando quello che era già stato raccontato da altri, ei negava, in qualche modo, a se stesso la libertà di atteggiare i personaggi come la sua coscienza di artista e di uomo colto gli suggeriva. D'altra parte i cavalieri carolingi erano popolari anche nell'alta Italia quanto gli eroi brettoni: e ce lo mostrerebbe, ove ce ne fosse bisogno, una disputa tra Isabella d'Este, la colta e genialissima gentildonna, e un Galeazzo Visconti, se fosse più prode Rinaldo od Orlando: disputa incominciata da scherzo in una conversazione e continuata poi per lettera.

Aggiungi che i cavalieri carolingi presentavano (come non citar le parole del Rajna, dovendo pure riferire il suo pensiero, che mi pare esattissimo?) alla fantasia una concretezza da non potersi immaginare la maggiore, parevano uomini conosciuti nella vita.

Il Bojardo dunque pensò di fondere insieme i due cicli, di dare agli eroi dei racconti carolingi, non dirò gli atteggiamenti, ma lo spirito, la vita psicologica degli eroi brettoni, e pur non togliendoli dal loro mondo, di farli operare come se fossero eroi di ventura. Fu come se ad un vecchio tronco, non secco ma quasi nudo, alcuno avesse innestato un virgulto giovane, per cui quello si fosse investito di nuova verzura, e avesse gettato rami in gran copia. E il concetto fu veramente nuovo. Si potrà osservare col Carducci che già nei poemi franco-veneti vediamo annunziarsi l'elemento romanzesco colla storia degli amori di Milone e Berta, genitori di Orlando, e che questi, il quale nella *Spagna* e nell'*Ancroia* va peregrino per il mondo, accenna a diventar romanzesco. Altri ha notato che nei poemi dei giullari toscani entrano « in copia non iscarsa elementi brettoni ». Nello stesso *Morgante* Ulivieri si innamora successivamente di due fanciulle pagane, Orlando di Chiariella, Rinaldo di altre donne. Qui poi è l'episodio di Brunetta e di Bianca, che ha tutto il sapore di un racconto brettone, anzi viene di lì. Ma non si tratta mai di veri e propri innamoramenti: poi l'azione non ne risente efficacia, come il cavaliere nulla perde del suo carattere. Invece nell'*Innamorato* un sentimento, uno spirito nuovo pervade l'azione e trasforma ai nostri occhi il cavaliere; è un mondo tutto diverso, i cui personaggi hanno assunto sembianze loro proprie, e conservano dell'antico solo

quasi le parvenze esteriori. Lo vedremo tosto da un breve compendio del poema.

La tela del poema. L'autore, dopo aver detto che si propone di cantare le imprese amorose di Orlando, ci narra come Gradasso passasse in Francia con centocinquantamila combattenti, per avere « sol Durindana e 'l bon destrier Bajardo », ma tosto « quivi lo lascia » in questo vano pensiero, per raccontare come alla giostra di Carlomagno si presenta Angelica, mandatavi dal vecchio Galafrone, re del Cataio, affinchè, aiutata dal fratello Argalia, facesse prigionieri tutti i baroni francesi e li conducesse a lui! Infatti e francesi e saracini sono colpiti dalla meravigliosa bellezza della giovinetta, e per possederla, le dànno la caccia. Incontrandosi nella selva di Ardenna, combattono l'uno contro l'altro, ma trovano poi tutti le più strane avventure. Così Orlando, dopo aver lottato con Ferraù, uccide la Sfinge, mette a morte il gigante Zambardo, nella cui maglia resta poi avviluppato, e liberatosene coll'ammazzare un secondo gigante, incappa nel giardino di Dragontina, da cui lo libererà poscia Angelica, per condurlo seco ad Albracca. A questo stesso giardino capitano Astolfo e Ranaldo. Il primo, abbattuto da Argalia, fugge portando seco la lancia incantata, colla quale vince Gradasso, che è costretto, secondo i patti, a ritornarsene in Pagania; rimessosi poscia in cammino, trova Brandimarte, a cui cede generosamente la donzella che aveva conquistata pugnando con lui; indi s'inviano ambedue al giardino incantato. Ranaldo pure vi perviene dopo singolari avventure. Bevuto alla fontana dell'odio nella selva di Ardenna, egli è tratto dagl'incanti di Angelica al Palazzo Gioioso, fuggendo dal quale resta prigioniero nella rocca di Altaripa. Liberato novamente dalla fanciulla, ch'egli non cura, si rimette ben tosto in cammino, e incontrata Fiordiligi ricercante Brandimarte, da lei è guidato al giardino. Però strada facendo combatte con un gigante, custode di Rabicano, e con un centauro che gli ha rapita la donzella. È dunque il giardino di Dragontina uno di quelli che io chiamerei luoghi-centri, a cui il poeta, di tanto in tanto, chiama, per così dire, a raccolta i suoi personaggi dispersi per il mondo, e che servono in qualche modo anche a lui per non smarrire il filo degli avvenimenti. Si direbbe che, fissati nella sua mente tali luoghi, egli lasci vagare i suoi cavalieri come fantasia gli dètta, sapendo che può, ogni qualvolta vuole, richiamarli a sè tutti, per sparpagliarli poi novamente in cerca di avventure.

Così Astolfo, allontanatosi dal giardino di Dragontina, giunge presso Albracca, dove frattanto arrivano pure Agricane, che vuole avere in isposa Angelica, e Sacripante, suo rivale. Essendo la città caduta in mano dei Tartari, Angelica n'esce, va a liberare Orlando e gli altri prigionieri di Dragontina, Brandimarte, Grifone, Aquilante, Chiarione, Balano, e con essi riesce ad entrare nella rocca, sebbene Truffaldino, che doveva difenderla, ricusasse di aprire. Vi giunge anche Galafrone in soccorso della figliuola, e assalta la gente di Agramante, cui volge in fuga, onde il re prega Orlando di sospendere il combattimento incominciato con lui. Intanto Ranaldo, che era giunto con Fiordelisa, Iroldo e Prasildo (liberati da lui dalla morte) al luogo dove sorgevano il palazzo e il giardino di Dragontina, distrutti da Angelica, sa da un cavaliere dell'esercito di Agricane che Orlando, Brandimarte ed altri sono ad Albracca; ed egli stesso, desideroso di trovare il cugino, si avvia a quella volta. Ma trova per istrada Marfisa, la fiera donzella, che invano cerca di superarlo in valore. Tutto lo sforzo della guerra è intorno ad Albracca: l'esercito di Agricane (che è stato ucciso da Orlando) è volto in fuga da Galafrone, il quale a sua volta è sconfitto da Ranaldo e da Marfisa, di cui ha disturbato la tenzone. I due si presentano poi ad Albracca, e sfidano i cavalieri di Angelica. Orlando, ucciso Agricane, liberata da grave distretta Leodilla, di cui ascolta la storia, e smarrito il fido Brandimarte, s'invia al giardino di Morgana, vi penetra con arte e con valore, ma sdegna riportarne ricchezze. Tornato ad Albracca, combatte contro Marfisa e contro Ranaldo; ma Angelica lo prega di sospendere la pugna con quest'ultimo e andare per amor suo al giardino di Falerina, nel regno di Orgagna: ed egli vi si reca, attraverso strane vicende e gravi pericoli. Se ne impadronisce e vi trova parecchi cavalieri cristiani e saracini, tra cui Brandimarte, Ranaldo, che vi era stato tratto con alcuni amici per arti magiche, e Dudone. Questi era stato mandato in cerca di Orlando dall'imperatore, che si trovava molto a mal partito, perchè Agramante, figlio di Troiano, con uno stuolo di altri re africani era venuto a distruggere il bel regno di Francia. Il fiero Rodamonte lo aveva preceduto, incutendo terrore ai popoli della Provenza, difesa eroicamente da Brandimarte, sorella di Ranaldo; e intanto il re Agramante s'adoperava a tutt'uomo a cercare Ruggero, un giovane saracino, di forza meravigliosa, e senza il quale in-

vano si sarebbe sperato di condurre a termine quella spedizione.

Orlando, vinto dalla passione di Angelica, non accoglie le preghiere di Carlo, e seguito dal fedele Brandimarte, muove verso Albracca; ma entrato nel regno di Manodante, è quivi trattenuto, nè può riavere la libertà se non quando ha sottratto agl'incanti di Morgana il figliuolo di quello, Ziliante, di cui poi si riconosce fratello Brandimarte. Ritorna tosto alla sua donna, e questa, saputo che Rinaldo s'era avviato verso la Francia, prega Orlando a condurvela. Lungo il cammino ei la libera dall'assalto dei Lestrigoni e combatte al torneo di Norandino; pervengono infine al fonte di Merlino, dove trovano appunto Ranaldo. Succede tra i due una fiera battaglia, chè Ranaldo, bevuto di quell'acqua, arde di amore per la fanciulla; ma sopraggiunge Carlo e promette Angelica a chi uccida maggior copia di infedeli. Nel combattimento han la peggio i Cristiani; d'altra parte Orlando, per gl'incanti di Atlante (tutto intento a salvare da pericolo di morte il suo Ruggero, il quale era stato scoperto e aveva passato il mare dietro Agramante) viene fatto cadere in un mirabile luogo in fondo ad un lago, donde lo libera Brandimarte che, pur avendo ritrovato il padre Manodante, lo aveva di nuovo lasciato, per seguire con la amata Fiordelisa le traccie di Orlando. I due compagni s'incamminano verso Parigi, strettamente assediata da Agramante. Ma la guerra tra i cristiani e saracini è stata occasione che Bradiamante s'incontri con Ruggero, e che questi, ammirando il suo valore congiunto a squisita gentilezza cavalleresca, s'innamori di lei.

Questo il nudo schema dell'azione, con la quale s'intrecciano cento altri racconti, episodi, novelle, e nella quale entrano personaggi che non ho ancora menzionati. Mandricardo, figlio del morto Agricane, lascia l'Oriente per vendicare su Orlando la morte del padre, ma giunto nel castello di una fata, in cui si conservano le armi di Ettore trojano, se ne impadronisce. Egli per altro vuol avere anche la spada Durlindana, e per ciò va in cerca dal sire d'Anglante; ed allo stesso fine gira di nuovo il mondo Gradasso. I due guerrieri sono poi da una burrasca sbattuti in Francia: Altri cavalieri, come Prasildo, Iroldo, Aquilante, Grifone, Astolfo, o tratti da natural desiderio di gloria e di avventure, o condotti dal caso, sono compagni in arrischiate imprese a questo od a quello. I personaggi secondari, creati dalla fantasia del Bojardo, e che non avevano una tradizione di fa-

miglia, hanno ciascuno una storia loro particolare; lo stesso dicasi delle donne, come Marfisa, Leodilla, Origille, Lucina, Tisbina; ed ecco altrettanti episodi, collegati più o meno strettamente coll'azione principale. S' aggiungano alcune vere e proprie novelle, narrate da dame compiacenti a' cavalieri che le portano in groppa o s' accompagnano a loro, come le novelle di Marchino, di Albarosa, di Bardino, di Narciso, di Doristella, che il poeta si sforza di collegare con un tenue filo al racconto, immaginando relazione di parentela tra i protagonisti di esse e i suoi personaggi.

Le parti incompiute.

La tela è dunque amplissima, la materia svariata; e, naturalmente, non si è tenuto conto di quello che il Bojardo avrebbe raccontato, se non veniva la guerra a fargli sospendere il dilettoso canto, e se la morte non troncava la tela di un poema che doveva forse continuare per un'altra ventina di canti. Giacchè è certo che l'autore avrebbe dato la palma della vittoria a Carlomagno, e congiunto in matrimonio Ruggero e Bradamante: è probabile che avrebbe guarito Orlando della sua passione, fatto morire o ritornare ne' loro stati Gradasso e Mandricardo: infine avrebbe compiuto parecchi episodi lasciati in sospeso, come quelli di Orrilo, di Fiordispina, di Lucina e Norandino, di Astolfo sulla balena, di Gradasso avviato al castello di Atlante, di Ferraù, che cerca il suo elmo. La catastrofe poi, come appare dal titolo del libro terzo nella edizione del 1487, sarebbe stata la morte di Ruggero. Esso infatti suona così: *Libro tercio di Orlando Innamorato ove sono descrite le maravigliose aventure et le grandissime bataglie e mirabil morte del paladino Rugiero e come la nobeltade e la cortesia ritornarno in Italia dopo la edificatione de Moncelise*, e risponde a quello che il poeta stesso fa profetare ad Atlante nella stanza 53ª del ventesimoprimo canto del libro secondo.

Le fonti dei poema.

Anche il Bojardo, come il Pulci, suo contemporaneo, come l'Ariosto, suo successore, per quanto dotato di una imaginazione fervida, non ha creato egli stesso codesti racconti maravigliosi, ma ha attinto largamente a scritture anteriori: nè la cosa deve recar meraviglia, data la cultura classica del Bojardo e la conoscenza che avrà avuto dei poemi cavallereschi. Della prima ho toccato altrove; quanto alla seconda, se ne può arguire qualche cosa dalle testimonianze che ho recate più addietro, intorno alla cultura francese nella corte di Ferrara. Del resto il Bojardo mostra di essere largamente informato della

letteratura francese, in quei luoghi del poema in cui accenna o alla genealogia dei suoi eroi (IIª, I, 70; IIIª, V, 18-31) o ad imprese compiute da quelli (Iª, III, 7; XXVII, 16-21; XXVIII, 5-11). In questi due ultimi luoghi Ranaldo e Orlando, stando per azzuffarsi, si caricano, come gli eroi di Omero, di improperi, alludendo ciascuno a fatti da lui compiuti e registrati in molteplici *chansons*. Ma il nostro possiede una forza di assimilazione più potente forse che l'Ariosto, sicchè il ricercatore delle fonti deve penetrare bene addentro con lo sguardo nel poema e procedere con cautela, sia per non vedere quello che non c'è, sia per non trascurar di notare quello che è degno di nota.

Il lavorio della mente di chi viene intessendo racconti di un determinato genere, è sempre, in certo qual modo, un lavorio di reminiscenza; ma talora la reminiscenza è cosciente, voluta, cercata, e allora abbiamo quella che si chiama imitazione, ed è possibile la cosiddetta ricerca delle fonti: talora essa è incosciente, tanto che l'autore stesso ha l'illusione di avere creato, inventato nel più stretto senso della parola; e quello che si dice de' singoli fatti, si può ripetere della distribuzione di essi, delle circostanze che li accompagnano, delle idee più semplici onde sono intessuti. Il critico che intende cercare i rapporti tra l'opera dell'artista e quella di coloro che lo hanno preceduto, solo in alcuni casi può con sicurezza parlare di fonti e di derivazioni: ed è quando la somiglianza tra due racconti è grandissima, quando l'ordine dei fatti, una o più delle circostanze che li accompagnano, le espressioni men comuni e meno ovvie con cui si designano uomini, cose, sentimenti, fenomeni, coincidono. Ove manchino questi elementi di confronto, egli deve tacere, o tutt'al più rilevare quello che può avere determinato la mente dell'artista a seguire un ordine di idee e d'invenzioni piuttosto che un altro: additare de' riscontri, non parlare di derivazioni, far vedere donde quello abbia tolto le idee generali, che si sono poi atteggiate in modo tutto particolare nella sua coscienza.

romanzesche

Chi legge l'*Innamorato* sente, anzitutto, che gran parte di quei racconti sono variazioni di motivi già trattati da romanzieri e da troveri francesi, e per avventura italiani, ma agli studiosi che hanno tentato un'indagine sistematica delle fonti del poema, e sono pochissimi, ben difficilmente è riuscito di stabilire, per la parte romanzesca, la fonte immediata di tali racconti, e si sono dovuti tener paghi di additare uno, due, tre episodi consimili, che presentassero con essi delle somi-

glianze, ovvero hanno dato come certo quello che è appena probabile. Gli è che il Bojardo in questa parte non avrà tenuto presenti determinati modelli, ma avrà ricomposto in nuova foggia materiali esistenti nella sua memoria, o meglio, nella sua fantasia.

L'argomento stesso di Orlando che lascia Parigi, va errando per l'Oriente e torna in Francia in occasione della guerra tra Carlomagno e Agramante, è in fondo quello dei molti poemi franco-veneti e toscani del ciclo carolingio; e ad essi ci richiamano le spedizioni di Gradasso e di Mandricardo, con tutte le circostanze che le accompagnano: passaggi per mare, rassegne, assedì, battaglie, lotte singolari di campioni cristiani e saracini, e via via. Ma di cotali libri, come non doveva abbondare la biblioteca degli Estensi, per quel che si può giudicare dagli inventarì o frammenti d'inventarì che ci rimangono, così non è probabile si dilettasse molto o si servisse volentieri il colto gentiluomo, che poteva leggere i testi francesi. Di questi, e particolarmente dei racconti brettoni (com'è naturale) troviamo invece ad ogni passo nel poema evidentissime tracce. Gli svariati incontri che hanno gli eroi con donzelle oppresse, con giganti, con mostri, con cavalieri villani; i palagi incantati, i laghi entro cui abitano le fate, i mostri dalle forme stranamente orribili, i giganti bestiali, i giardini deliziosi, le donzelle che accolgono amorosamente i viandanti, i beveraggi dagli effetti portentosi, ci richiamano del continuo a quei racconti.

Così per esempio si narra nel *Gyron* che, mentre Artù teneva corte bandita in Camelotto, ed aveva intorno a sè principi e cavalieri, si presenta un guerriero gigantesco, accompagnato da una fanciulla di meravigliosa bellezza, che sfida ad uno ad uno i cavalieri presenti, offrendo in premio a chi riesca a vincerlo, la bellissima donna. Tutti stupiscono all'apparizione insolita, e ognuno vorrebbe essere il primo a combattere col gigante, nella speranza di sì meraviglioso premio. Un racconto consimile si legge anche nel *Tristan*, ma qui il cavaliere è accompagnato da ben quattro donzelle. Ora niuno potrebbe asserire con certezza che il Bojardo abbia avuto presente l'uno o l'altro romanzo, vuoi nel testo originale, vuoi ne' molti rifacimenti; ad ogni modo non si deve negare ch' egli, posto trovasse da sè il suo racconto, non facesse che dar rilievo ad una reminiscenza occulta nel fondo della sua coscienza. La fonte sarà non diretta, ma indiretta: chiamiamola, se volete, psicologica; ad ogni modo un rapporto c'è senza dubbio

Citerò un altro esempio. Ferragù, trovato dormente nel bosco il suo avversario Argalia, col quale gli tarda di venire alle mani, si trattiene e non isfida il cavaliere a battaglia, finchè quegli non è desto. Anche qui chi ha indagato le fonti bojardesche, nota come un simile motivo si trovi nel *Viaggio di C. M. in Ispagna*, nell'*Ogier* e nella *Teseide*, ma non può recar tali prove per cui gli sia lecito affermare aver il poeta avuto determinatamente presenti l'uno o l'altro testo.

Parimenti Fiordiligi, che invita Brandimarte in un boschetto per far ivi (citerò un verso non infelice di Tullia d'Aragona) « ciò che pensar si può, ma dir non lece », ed è poi rapita da un vecchio eremita; ed Angelica che allontana Orlando da Rinaldo, mandandolo al giardino di Falerina, sono motivi derivati da fonti brettone.

e classiche. Molto più facile riesce stabilire le fonti classiche a cui largamente ha attinto il Bojardo: giacchè uno spirito colto, com'egli era, conoscitore abbastanza profondo delle letterature greca e latina, doveva naturalmente essere portato a trar partito dai racconti narrati già dagli antichi.

Conviene intanto premettere che una parte, e forse più notevole che non sembri, delle favole mitologiche, alcuni motivi, alcuni particolari de' poemi classici, sono entrati già nei romanzi brettoni che se li sono venuti assimilando, a quel modo che tutta la produzione letteraria medievale è più o meno impregnata di classicismo. Come, per esempio, non ravvisare l'influsso dell'*Eneide*, delle *Metamorfosi*, dell'*Argonautica*, dove, nei romanzi brettoni, si descrivono castelli merlati o palizzate cui fanno orribile ornamento e corona teste recise di cavalieri, fontane le cui acque fanno dimenticare l'amore, guarigioni miracolose ottenute con erbe e succhi? Parimenti le vicende o le imprese di Antigone, di Perseo, di Ercole, di Teseo, di Ettore troiano hanno riscontri parziali in racconti di quel ciclo.

Adunque i nostri poeti della rinascenza non dovevano fare uno sforzo per chiedere quasi in prestito alla letteratura classica materia narrativa; tanto più che la compostezza, l'ordine, la salda compagine di quei racconti doveva parere ad essi troppo bella, per non trarne profitto per le opere loro.

Anche il Bojardo ricorre all'antichità, attingendo alla storia ed alla mitologia ovvero giovandosi direttamente di poemi e drammi, i quali imita o nella sostanza di qualche racconto, o negli accessori, o nella struttura, o finalmente nella parte tecnica.

Sono reminiscenze classiche Uggeri che fa fronte ai Saracini, mentre i Cristiani tagliano il ponte alle spalle (I^a^, VII, 35.) Atlante che nutre Ruggero, come Chirone Achille (II^a^, 1, 73-75), Brandimarte che, per salvare Orlando, scambia con lui il nome (II^a^, XII, 15), l'episodio dei Lestrigoni antropofagi (II^a^, XVIII), quello dell'Orco (III^a^, III, 24 sgg.), imitato dal Polifemo omerico o virgiliano, e della pianta dal cui tronco esce una donzella (III^a^, VII, 17-20). E al classicismo ci richiamano la storia di Medea scolpita in una porta (II^a^, VIII, 14-16), quella di Narciso, impressa a lettere d'oro in un una sepoltura (id. XVII, 50), la descrizione dello scudo di Ettore (III^a^, II, 5-7). Ma più spesso il poeta rifà qualche determinato racconto di autore classico, specialmente di Ovidio, che tra gli antichi è quello il quale ha trattato più spesso materia fantastica, voglio dire più vicina nella sua varietà ed essenza a quella cavalleresca. Il racconto della orribile cena imbandita dalla moglie gelosa al malvagio Marchino (I^a^, VIII, 26 sgg.) è tolto dalle *Metamorfosi*, dove si narra di Progne tramutata in uccello (VI, 587 e sgg.); e dalle *Metamorfosi* (V, 560 e sgg.) provengono la prima parte del racconto di Leodilla (I^a^, XXI, 50 sgg.), e il modo con cui Orlando penetra nel giardino di Morgana (*Inn.* I^a^, XXIV, 36 e sgg.: *Met.*, VII, 104 e sgg). Invece deriva da Virgilio il racconto di Ranaldo che crede aver a combattere con Gradasso, e si tratta di un demonio camuffato da cavaliere (I^a^, V, 39): anzi la somiglianza è strettissima, sì da non lasciar dubbio alcuno che veramente il Bojardo abbia avuto sott'occhio i versi 665 e sgg. del canto decimo dell'*Eneide*. Da Virgilio e da Omero insieme deriva l'episodio del gigante Zambardo, che il frate spaventatissimo narra ad Orlando già preso nella rete di costui (I^a^, VI, 16 e sgg).

L'episodio di Manodante.

Ho parlato di somiglianze strettissime, ma non si creda che il Bojardo non sappia rinnovare opportunamente la materia classica; egli anzi sa rimaneggiarla ed atteggiarla per modo, che difficilmente si sospetterebbe che essa fosse derivata da fonte classica. Recherò un esempio veramente cospicuo. Manodante, re delle Isole Lontane, ha tre figli: Bramadoro, Ziliante e Leodilla. Bardino, servo del re, sdegnato contro di costui che

> lo batteva dal capo alle piante
> Forse per ira o per sua fallisone,

fugge portando seco il fanciullo, a cui cangia il nome in quello

di Brandimarte, e che vende al signor di Rocca Silvana; questi poi, essendo venuto a morte, lo lascia erede del suo castello. Ziliante è caduto in potere di Morgana, la quale è innamorata di lui, e nol cederebbe a persona del mondo, se non a chi le desse in mano Orlando, che già una volta ha distrutto i suoi incanti. Infine Leodilla, sposata al vecchio Folderico, si beffa di lui con Ordauro, anzi lo pianta per fuggire coll'amante.

Brandimarte e Orlando giungono nel regno di Manodante, il quale fa prendere tutti i cavalieri che capitano da quelle parti, sperando avere anche Orlando, e gli offrono di condurre a termine l'impresa. Ma la perfida Origille, che era in compagnia de' due cavalieri, per riavere Grifone, prigioniero del re, svela a questo che egli ha proprio in sua corte colui che desidera: onde il re li imprigiona ambedue. Orlando, fingendosi Brandimarte, ottiene da Manodante di andar a tentare la liberazione di Ziliante, e parte. Scoperto poscia l'inganno per la loquacità di Astolfo, Brandimarte è cacciato in fondo ad una torre; intanto il vero Orlando trova ne' pressi del regno di Morgana Fiordelisa, la donna del suo amico, in compagnia di un suo « sergente », il quale andava cercando di lui per dirgli che Rocca Silvana era stata assalita da' nemici. Con tanto più di ardore compie l'audace impresa di liberare Ziliante, e con questo e i due sopra ricordati, torna a Manodante. Grande è l'allegrezza del re, per aver riavuto il figliuolo, e maggiore diventa quando Bardino svela il suo fallo, e mostra che Brandimarte altri non è se non Bramadoro. Nè basta; compare nella sala regale Leodilla, che quest'ultimo, senza conoscerla, aveva liberato dalle mani di tre giganti, e abbraccia il fratello liberatore.

Questo racconto, tolta la parte che riguarda Leodilla, riproduce, talvolta anche nei particolari, l'azione della più bella tra le commedie plautine, i *Captivi*.

Qui Egione di Etolia ha due figli, di cui l'uno è stato rapito da un servo fuggitivo e venduto ad un ricco Eleo, che l'ha dato poi per servo al figlio Filocrate. Filocrate e Tindaro (tale il nome del fanciullo rapito) si amano teneramente, e insieme prendono parte alla guerra tra Etoli ed Elei; nella quale fortuna vuole che un altro figlio di Egione, Filopolemo, cada prigioniero degli Elei, e che i due giovani elei, fatti anch'essi prigionieri, sieno comperati proprio da Egione. Questi pensa di mandare il servo ad Elea per trattare il riscatto del figlio,

promettendo, se glielo riconduca senza ch'egli debba spendere nulla, la libertà ad ambedue. Ma i due giovani si sono scambiati il nome, e chi lascia la casa di Egione è appunto Filocrate, che tutti credono il servo, non il padrone. Poco dopo giunge in casa del vecchio un nuovo schiavo eleo, Aristofonte, che dice di conoscer Filocrate e desidera vederlo; invano Tindaro cerca di allontanare il pericolo che gli sovrasta: si scopre ch' egli non è Filocrate, ma uno schiavo, ed è destinato alle cave. Frattanto ritorna alla città Filocrate, che ha trovato e riscattato il figlio d'Egione, e con loro è lo schiavo fuggitivo, cui Filopolemo ha rintracciato ed obbligato a seguirlo. La gioia è grande per tutti, fuorchè per Filocrate, che trova il fedel servo condannato. Senonchè dalle dimande rivolte allo schiavo si scopre il vero essere di Tindaro, e cosi Egione ricupera in un sol giorno due figli.

L'arte del Bojardo si rivela non solo nell' aver rifatto il racconto plautino adattandolo al suo poema, ma nell'aver preparato di lunga mano le fila dell'azione (Brandimarte ci si fa innanzi fino quasi dal principio del poema), e nell'aver immaginato che vi prendano parte i personaggi tradizionali dell'epica francese, coi loro caratteri peculiari. Infatti le parti di Aristofonte sono sostenute da Astolfo; e come Aristofante, a sentir Tindaro, è lunatico ed « *hastis insectatus est domi matrem et patrem* », cosi Astolfo è tacciato da Brandimarte di uscire di sentimento e far pazzie quando la luna scema: e sulle prime sembra confermare co' suoi atti tale giudizio!

Rare volte, io credo, un racconto classico è stato innestato cosi felicemente in un racconto romanzesco, anzi ha preso tal colorito, che lo diresti passato per la fantasia del popolo.

Lascierò questo argomento delle fonti classiche dell' *Innamorato*, notando come il Bojardo dai poemi antichi tolga pure alcuni elementi formali, le parti, direm cosi, tecniche del racconto: rassegne di eserciti, pugne che cessano al sopravvenire della sera, profezie che hanno intento adulatorio e via via; e come codesta imitazione classica apparisca più frequente e più generale nella seconda parte del poema, la quale sembra perciò assumere una tinta più epica che la prima. Il racconto intanto ha maggiore unità e coesione, incorniciato com'è dalla narrazione della guerra di Agramante e Carlomagno; e Ruggero, l'eroe fatale, viene presentato in modo da ricordare Achille. Egli infatti è stato educato e nutrito, come il semidio greco,

in modo tutto speciale: su lui incombe un destino fatale, che altri cerca di allontanare dal suo capo: senza di lui l'impresa designata non si potrebbe compiere. Così pure Rodamonte, superbo, valoroso, sprezzatore della divinità, tiene alcun poco di Capaneo; e l'astuzia di Brunello per condur seco Ruggero, ricorda quella di Ulisse per condurre a Troia Achille. Inoltre la rivista dell'esercito, il consiglio nella reggia di Agramante, l'assedio di Marsiglia, la profezia di Merlino circa i discendenti di Ruggero, son tutte parti derivate dalla letteratura classica.

Fonti medievali.

A Dante il nostro è debitore non soltanto di molte immagini ed espressioni, ma anche di qualche invenzione, come quella delle logge istoriate con mirabile artificio da un « maestro » che il poeta « non saprebbe dire ». Ed alla letteratura medievale ci riconducono le parti allegoriche del poema: Prasildo che, per avere l'amore di Tisbina, va al giardino nel quale si entra per quattro porte, Povertà, Ricchezza, Vita, Morte, e coglie un ramo del prezioso albero; Orlando che si lascia sfuggire Morgana, cioè la Fortuna, ed è poi flagellato dalla Penitenza; Ranaldo che trova in un boschetto tre giovanette, le Grazie, danzanti intorno ad un fanciullo ignudo, Amore. Ma più che i poeti allegorico-didattici, il Boccaccio ha suggerito al nostro racconti circostanze, scene, immagini. Dalla novella di Tito e Gisippo e di Ansaldo e Gilberto è tolto il fondo ed alcuni particolari dei casi di Prasildo, Iroldo e Tisbina; da quella di Guglielmo di Rossiglione alcune circostanze della storia di Marchino. Parimenti non è improbabile che il nostro abbia attinto al *Libro dei sette savi* l'inganno fatto da Leodilla al vecchio Folderigo.

Del resto, la parte originale, quella cioè che non presenta somiglianze dirette con racconti a noi noti, resta ancora così abbondante ed appare così varia e molteplice, che il Bojardo dev'essere reputato come uno de' romanzieri più fecondi, anzi come quello che ha raccolto « il più vasto e vario materiale di poesia ». Considerato poi quale poeta romanzesco, egli ha il grandissimo merito di aver rinnovato un genere letterario già vicino ad estinguersi, mediante il felice connubio della materia dei due cicli. Questo parmi non abbia tenuto presente chi ha negato al poeta potenza di fantasia. Egli ha creato un mondo nuovo, fantastico quanto si vuole, vivo solo nella sua immaginazione, ma diverso da quello che avevano ritratto quanti poetarono prima di lui; ed è il suo vanto. Nè è stata l'opera sua

un semplice accostamento di parti, una « contaminazione » di due azioni della stessa natura, da cui si sia poscia cavata una azione sola. Egli aveva davanti a sè due ordini di racconti, due schiere di personaggi, differenti per animo, per aspetto, per abitudini; bisognava consertare bellamente insieme i primi, sì che non apparissero le giunture, fondere insieme i tratti caratteristici dei secondi, senza cadere nell' inverisimiglianza, senza farne dei tipi che fossero pure astrazioni: e questo il poeta ha raggiunto creando un'azione nuova, immaginando all'uopo nuovi personaggi operanti coi primi: gli si deve quindi lode di potenza inventiva. Se poi sia riuscito a rappresentare vigorosamente, a scolpire con efficacia questo nuovo mondo, vedremo più innanzi.

Dato uno sguardo alla materia od inventata o rimaneggiata dal poeta, vediamo con quale arte egli abbia saputo comporla ad unità, con quale artificio egli venga svolgendo l'azione. L'intreccio dell'azione.

Che l'*Innamorato* non abbia una salda compagine, e non risponda ad un disegno ben determinato, parmi non si possa mettere in dubbio. Certamente è questo il carattere di tutti i romanzi brettoni, nei quali ogni cavaliere opera per proprio conto, e l'andarsi aggirando per selve pericolose in cerca di avventure, è per lui anzi occupazione gradita; lo stesso Ariosto, nonostante lo squisito senso artistico ond'era dotato, trattando materia di questo genere, è riuscito solo ad attenuare, non a togliere codesto carattere o difetto, che dir si voglia; ma resta sempre vero che il poema del Bojardo fa l'impressione di opera non uscita quasi di getto dalla fantasia del poeta, sì bene condotta innanzi un po' a sbalzi, e servendo alle necessità del tempo, alle opportunità pratiche, a circostanze esteriori.

Il poeta accenna al passaggio di Gradasso in Francia, a fine di conquistare Durindana e Bojardo (I.ª, 1, 4-8), per narrar poi subito della venuta di Angelica in Francia, e delle contese a cui dà cagione; ma al settimo canto l'impresa di quello è già fallita, ed egli se ne ritorna in Sericana; nè di lui si parla più fino al canto quinto della parte seconda. Giunto poi verso la fine del primo libro, il poeta sente come d'improvviso il bisogno di lasciare un poco la storia degli amori del paladino, « per ritornar a Carlo imperatore », e raccontare « cosa assai maggiore », cioè la storia di quella guerra che illustrò « il nuovo Ruggero » e fu occasione a lui d'innamorarsi di Bradamante; anzi l'amore di Orlando per Angelica ha in questa seconda

parte del poema molto minore importanza, o meglio è quasi subordinata all'altra azione. Non ha torto chi scrive che la prima parte di quello potrebbe intitolarsi *Angelica*, la seconda e la terza *Ruggero*. Anche gli episodi si avvicendano nell'*Innamorato* con troppa frequenza, e sono legati da un filo troppo tenue all'azione principale: l'artificio è troppo palese, e tutto a scapito della naturalezza. Preziosa parmi a questo proposito una confessione del poeta nell'ottava 38ª del canto decimosettimo della seconda parte:

> Or lasciamo costor tutti da parte
> Che nel presente ne è detto abbastanza,
> Però che il conte Orlando e Brandimarte
> Mi fa bisogno di condurli in Franza,
> Acciò che queste istorie che son sparte
> Siano raccolte insieme a una sustanza;
> Poi seguiremo un fatto tanto degno
> Quanto abbia libro alcuno in suo contegno;

colla quale ottava si può accoppiare l'esordio del canto quattordicesimo della seconda parte, nel quale in sostanza il poeta viene a dire che, avendolo negli ultimi canti « tenuto molto tempo a bada » « Morgana, Alcina e le incantazioni », ora gli è necessario mostrare « un bel colpo di spada ».

Non si direbbe che egli, nello svolgere l'azione, si preoccupi più della condizione d'animo de' suoi ascoltatori, che non della opportunità di stringere con saldi nodi le varie parti del racconto?

Invero talvolta il legame è troppo artificiale, e il lettore risente come l'impressione di qualche cosa che fa violenza al suo buon senso. È ben singolare che Orlando, il quale non sa in qual maniera disfarsi della noiosa compagnia di Leodilla (rapita da Ordauro a Folderigo, e da costui riacquistata, ma caduta poscia in mano a tre giganti) incontri sul suo cammino proprio Ordauro, a cui s' affretta a consegnarla. Parimenti è poco conforme al vero immaginare che Orlando, innamoratosi di Origille, dalla quale vien poi gabbato e derubato del destriero, incontrandola di nuovo non si ricordi più nulla, ma le palesi « con dolci parole » l'antico amore (IIª, XI, 18). Gli è che, se il conte l'avesse punita, ella non avrebbe potuto presentarsi a Manodante e indurlo a catturare l'eroe! Così pure è strano far dimenticare ad Angelica l'anello che la renderebbe invisibile, laddove, per uscire dalla rocca, deve farsi scortare da quattro valorosi, tra cui Orlando (Iª, XV, 18). Si potrebbe ri-

levare anche una specie di errore nel quale è caduto il Bojardo. Dopo aver narrato che si combatte in un gran torneo da cavalieri di Costanzo e di Norandino per ottenere la mano di Lucina, figlia del re, interrompe il racconto per seguire Orlando (IIª, XIX, 40), e non parla più di quel fatto se non per dirci che (non si sa in qual maniera) la fanciulla è caduta in potere all'Orco (IIIª, III, 24); onde l'Ariosto dovette, dirò così, colmare questa lacuna, e intessè il bell'episodio del canto diciasettesimo del *Furioso*.

Del resto, ha detto egregiamente il Rajna, nell'opera del nostro l'orditura ha poca importanza; l'importanza sta nelle molteplici narrazioni. Sia pure un lavoro ora cosciente ed ora incosciente di ricostruzione, e quasi di rifacimento psicologico, certo è che il Bojardo vi crea uno dopo l'altro con facilità meravigliosa azioni, scene, personaggi, situazioni diverse: sono avventure di viaggio, riconoscimenti inaspettati, casi imprevisti, episodi serii e faceti, tragici e giocosi, epici e pedestri, che si succedono a brevi intervalli e che, pur contenendo qualche cosa di comune, non sono mai uno la ripetizione dell'altro, ed han tutti l'aria di essere nuovi.

D'altra parte egli spiega un'arte tutta sua nel far procedere i vari racconti. A differenza de' rozzi autori francesi e italiani, non interrompe mai un episodio così a caso, non fa seguire ad ogni fatto d'arme un'avventura galante, nè ritorna a parlare ordinatamente dei vari cavalieri; ma con fine senso artistico sospende un racconto dove l'interesse è più vivo, per seguirne un altro; ti pianta un cavaliero in gravi distrette, per ricordarti che nelle stesse condizioni se ne trova un altro di cui t'eri dimenticato: e questo senza quella stucchevole regolarità che troveremo, per esempio, in Bernardo Tasso, ma naturalmente, senza che il lettore s'accorga che c'è sotto un deliberato proposito.

Codesto studio di moltiplicare e intrecciare tra loro gli avvenimenti, che sarà d'ora innanzi la caratteristica del poema cavalleresco d'arte, dipende anche, in parte, dalla condizione psicologica nella quale l'autore stesso si è posto. Egli immagina di avere dinanzi a sè un pubblico di ascoltatori, proprio come il cantastorie popolare, e sembra preoccupato solo dal pensiero di non annoiarlo: questa stessa preoccupazione gli dètta legge circa la lunghezza dei canti, ch'egli tronca spesso dove sarebbe più grande la curiosità di sapere come andò a finire un avve-

nimento. Se poi, prendendo alla lettera certe espressioni in cui egli esorta gli ascoltatori a tacere, a porgergli orecchio, a compatirlo, convien credere che realmente egli recitasse in pubblico uno o più canti, ci si spiega ancor meglio il modo con cui il racconto è intrecciato.

Notevole è, a questo proposito, la grande varietà degli esordi bojardeschi. Nella prima parte il poeta ripiglia senz'altro il suo racconto ad ogni canto: nella seconda, volgendosi ai suoi ascoltatori, o dice loro una parola cortese, o fa qualche considerazione d'ordine morale, o intona un canto lirico, quasi soave preludio del racconto che verrà poi, esaltando l'amore, la gentilezza, la cavalleria: qualche volta invoca l'aiuto e il favore della sua donna.

Nella varietà di questo pubblico che l'ascolta, vorrebbe l'autore che noi cercassimo anche la sola ragione dell'aver egli intrecciato racconti d'arme e d'amore:

Colti ho diversi fiori alla verdura
Azuri e gialli e candidi e vermigli,
Fatta ho di vaghe erbette una mistura,
Garofili e viole e rose e zigli;
Traggasi avanti chi de odore ha cura
E quel che più gli piace se pigli,
A cui diletta il ziglio, a cui la rosa,
Et a cui questa, a cui quella altra cosa.

Però diversamente il mio verziero
De amore e de battaglie ho già piantato.
(IIIª, V 1).

Ma il vero è che il conte di Scandiano canta a quel modo che amore gli dètta dentro, e nel suo animo c'è un culto ugualmente vivo e per l'ideale cavalleresco e per la bellezza femminile

Lo spirito cavalleresco.

Il sentimento religioso non poteva più, nel secolo decimoquinto, giustificare e spiegare le gesta dei cavalieri, e nemmeno la devozione al proprio principe o l'amore al dolce paese nativo; ma era vivo il sentimento cavalleresco, un sentimento materiato di ammirazione per la fortezza e la lealtà, di vivo entusiasmo per la gloria, di grande rispetto per l'onore, di disprezzo per la ricchezza, di abborrimento da qualsiasi vigliaccheria. Di qui muovono in parte le azioni dei cavalieri, e con esso si spiegano i loro procedimenti: vivono tutti sotto una stessa legge, la cavalleria, la quale salvaguarda gli stessi eroi saracini da ogni oltraggio, e li nobilita e perfeziona. Certe imprese mezzo brigantesche, certi tratti volgari, che fanno discendere gli eroi

del Pulci alla bassezza d' uomini volgari, non hanno luogo nell'*Innamorato:* il poeta ha restituito alla cavalleria la sua idealità, l'ha riaccostata, in qualche modo, ai suoi principi. L'altro sentimento che più spesso fa operare i personaggi del Bojardo, è l'amore: non l'amore platonico, spirituale, mistico, ma l'amore umano, reale, che non si appaga di parole e di sguardi, che è godimento dei sensi. Avere le carezze della donna amata, baciarne i biondi capelli: ecco a che cosa mirano i cavalieri innamorati; e in tale rappresentazione e concezione dell'amore non è chi non veda rispecchiata la società del quattrocento.

Le poche cose dette sin qui potrebbero far credere che il nostro abbia scritto un poema assolutamente serio, in cui l'amore ed il valore si mostrino in tutta la loro nobiltà, e la cavalleria trovi la sua più nobile ed elevata espressione. Non è così. Il Bojardo non era un idealista, nè un sognatore, ma un uomo rotto a tutte le vicende e le asprezze della vita: ammirava le virtù cavalleresche, ma non dimenticava che il mondo che egli ritraeva, non aveva consistenza alcuna, era un mondo idealizzato dal sentimento e dalla fantasia dei poeti medievali; capiva che il suo racconto poteva piacere, a patto che non fosse preso sul serio; e perciò volutamente dà ad esso una tinta comica. Già la stessa idea di far innamorare Orlando, il prode nipote di Carlo, il casto marito di Alda la bella, il futuro martire di Roncisvalle, mostra con quale animo s'accingesse il poeta a narrarne le avventure. L'eroe non amerà alla maniera di Tristano e di Lancillotto, che per amore finiscono tragicamente la vita, o degli scaltri giovani onde è piena la nostra novellistica: chè non poteva il Bojardo dar di frego alla tradizione, e mutare a capriccio un personaggio i cui tratti erano indelebilmente fissati nella coscienza del popolo. Diventerà dunque un cavaliere tra serio e comico, un amante *sui generis*, che per un lato farà pena e per l'altro moverà il riso. Lo scherzo.

Nè solo il racconto di questo folle amore dà modo al poeta di rivelare il proprio sentimento. Egli vede ciò che nella cavalleria, quale la concepiva il suo tempo, vi era di ridicolo per uno spirito colto, e lungi dal sopprimerlo, si compiace anzi di metterlo in vista, traendo così un effetto artistico dal contrasto tra il fatto del tutto incredibile e la serietà con cui egli lo narra, dalla sproporzione tra la difficoltà di un'impresa e il fine di essa, dalla esagerazione del sentimento amoroso, che fa piangere e lamentare i cavalieri. È il suo un riso che gl'in-

crespa le labbra, e di rado prorompe, come nel Pulci, in una sghignazzata: e poichè talora egli racconta con serietà tale che non avvertiresti quasi la disposizione d'animo del narratore, egli stesso si dà premura di fartela conoscere, introducendo nel suo discorso uno scherzo, che te la rivela di un subito. Ed ora, con un artificio suggeritogli dai cantastorie, invoca l'autorità di Turpino là dove ne sballa una di grossa, ora include una circostanza così inverosimile, che tutta la scena perde, dirò così, il carattere di serietà; ora mette in bocca ad un personaggio un motto arguto, ora carica le tinte nel descrivere un bell'atto di valore.

Si noti per altro come tali scherzi non introduce mai nel racconto di un fatto di per se stesso tragico, o nei momenti in cui l'animo suo e quello dei lettori sono come soggiogati da un sentimento; a quel modo stesso che un attore tragico riderà alle spalle del pubblico pensando, nel suo camerino, ch'egli si prepara a farlo piangere con quattro parole e il gesto sapiente; ma quando realmente è sulla scena e s'è investito della sua parte, non ha più nemmeno coscienza di essere pagato per divertire! Per esempio, l'amore concepito da Angelica per Ranaldo, quantunque sia effetto dell'acqua bevuta al fonte di Merlino, è rappresentato con singolare efficacia tragica, e lo struggimento della fanciulla che sente imperiose in se stessa le esigenze della natura, colpisce l'animo di chi legge. Gli è che il conte di Scandiano sapeva per esperienza propria che fosse l'amore; e gli riusciva perciò di parlarne sempre con verità profonda!

Ma accanto allo scherzo introdotto allo scopo di mostrarsi al pubblico padrone di sè e dall'arte sua, c'è talvolta nel Bojardo l'osservazione umoristica, la considerazione arguta, il motto sagace. Così è umoristico quel romito che vien pregato da Orlando di spezzar con un colpo di spada la rete che l'avviluppa, ma siccome potrebbe anche ucciderlo, e ciò sarebbe contro la regola, ricusa di farlo.

Rispose il frate: A Dio te racomando:
S'io ti uccidesse, io seria irregolare;
Questa malvagità non voglio fare; (I^a, VI, 17)

umoristico quel portabandiera che, incontrati alcuni cavalieri cristiani nemici,

Saldo, diceva, e non sia che si mova.
Saldo, gridava a gran voce, brigata!
Ma lui di dietro e ben largo si stava! (II^a, III, 52)

Codesto sdoppiamento (se mi è permesso così chiamarlo) della coscienza dell'artista ha fatto giudicare l'*Innamorato* ad alcuni come il solo poema italiano che rappresenti seriamente la cavalleria, ad altri come una satira intenzionale della cavalleria stessa: l'esame di alcuni dei personaggi bojardeschi chiarirà e confermerà come questi giudizi pecchino ugualmente, per essere troppo esclusivi, e vadano temperati e quasi messi d'accordo. I caratteri dei personaggi.

Cominciamo da quelli che il poeta ha ricevuti dalla tradizione. Orlando ci è presentato qui sotto due diversi aspetti: di amante e di avventuriero. Dell'amante ho già detto qualche cosa; aggiungo ora che, se più spesso move a riso, a quando a quando desta pietà, perchè lo vediamo tiranneggiato da una passione più forte di lui; si legga il tratto nel quale è descritto lo spasimo del suo cuore, quando ei deve confessare a sè stesso che è innamorato (Iª, II, 21-27) o l'altro in cui, combattuto dal dovere e dall'amore, cede a quest'ultimo (IIª, IX, 46-47), e si vedrà se non potrebbero stare in una tragedia. Si avverta per altro come le parole e le azioni di Orlando innamorato non rivelino diversi stati psicologici di una stessa coscienza, ma sentimenti l'uno dei quali è talvolta la negazione dell'altro o degli altri. Se è così timido e vergognoso, come mai medita un'impresa gioconda con Origille, impresa che non può poi condurre a termine, perchè deve esser casto? Se il suo amore non è puramente sensuale, ma anche di spirito, come può stimare una donna che si permette con lui certe famigliarità innominabili? In altre parole, ora egli sembra amare la donna, ora una donna, e la sua figura non ha quella unità e coerenza che si richiede per essere vera e suggestiva. Orlando.

Come cavaliere di ventura, poco si differenzia dagli eroi della Tavola Rotonda, combattendo egli con coraggio contro mostri e giganti per liberare donzelle oppresse; ma il poeta ha voluto anche dargli parte notevole nel racconto allegorico della conquista del tesoro di Morgana, e con ciò ha conferito al personaggio una grandezza morale che gli altri cavalieri non hanno. Egli insomma primeggia nel poema, non si, per altro, che, nella seconda parte, non gli contrasti tale primato il giovane Ruggero. È questi il più notevole tra i personaggi non dirò inventati, ma ricreati dal Bojardo, e, come tutti i protagonisti delle epopee riflesse, ha il difetto di essere troppo perfetto in ogni sua parte. Ha per altro un carattere comune a quasi Ruggero.

tutti i personaggi dell'*Innamorato:* quello di governarsi in tutte le sue azioni non secondo le rigide norme della morale (come faranno i personaggi ariosteschi), ma secondo il proprio capriccio e gusto, secondo le tendenze del suo animo giovanile, vago di piaceri e di avventure.

Astolfo. Meravigliosa è la creazione di Astolfo. Veramente il tipo può essergli stato suggerito dall'Hestous dell'*Entrée en Espagne*, e forse dall'*Huon de Bordeaux*, ma egli ha saputo cavarne un tipo immortale, a cui nemmeno l'Ariosto potè aggiunger nulla, anzi, alterandone le sembianze, gli scemò bellezza e verità artistica. Vanitoso, leggero, bonaccione, egli si tiene in buona fede per il più prode dei cavalieri: per ogni caduta ha pronta una scusa, e con estrema disinvoltura cade più volte di seguito. Niuno lo prende sul serio, ed egli perciò si arrovella; ma una volta accade che, per un fortunato accidente, salvi l'onore di Carlomagno e della Cristianità senza averne alcun merito. Lo vedeste allora prendere in giro Carlomagno, facendogli credere che Gradasso, come vincitore del duello, ha diritto di condur seco prigionieri lui ed i paladini, e rinfacciandogli i torti da lui ricevuti! Turpino, scandolezzato, crede che egli abbia lasciato la fede:

Dice Turpino allui: ahi miscredente
Hai tu lasciata nostra fede intiera?
Allui rispose Astolfo: Sì, pritone,
Lasciato ho Cristo et adoro Macone.

(I^a, VII, 63)

Finalmente, quando s'è sbizzarrito a sua posta, chiarisce l'equivoco, ma vuole che Gano per quattro giorni vada a far penitenza in prigione! Un' altra volta gli capita di essere tenuto per pazzo e legato strettamente, e allora

minacciava roinar il tetto
E tutta disertar la Pagania,
E cinquecento miglia intorno intorno
Menare a fuoco e a fiamma in un sol giorno.

(II^a, XII, 52)

A questo punto si direbbe che il poeta s'accorga di aver forse passato il segno, e perciò, fatto salire Astolfo sulla balena mandatagli incontro da Alcina, quivi lo lascia, e nei successivi ventisette canti non parla più di lui.

Ranaldo. Ranaldo conserva ancora parecchi di quei tratti che gli ha dati la tradizione popolare toscana: è collerico, temerario,

intollerante di offese, e non ha peli sulla lingua. Penetrato nel giardino di Morgana, non imita il disinteresse di Orlando, ma afferrata una sedia che è tutta d'oro fino, egli ragiona tra sè:

> Questa io vo' portare in Franza
> Che io non feci giamai più bel bottino.
> A mei soldati io donarò prestanza
> Poi non affido amico, nè vicino,
> O prete, o mercatante, o messaggiero,
> Qualunche io trova, mandarò legiero.
>
> (IIª, IX, 32)

Ma egli si mostra anche talvolta cavaliere perfetto. Sentite come risponde a Gradasso, che l'ha sfidato a battaglia:

> Alto segnore,
> Questa battaglia che debbiamo fare
> Essere a me non può se non de onore;
> E di prodeccia sei sì singolare
> Che, essendo vinto da tanto valore,
> Non mi serà vergogna cotal sorte,
> Anzi una gloria aver da te la morte.
>
> (Iª, V, 10)

Sentite con quanta galanteria egli offre a Fiordelisa il suo aiuto e la sua spada:

> Io non mi vo' dar vanto
> Già di duo cavallier non che di nove,
> Ma il tuo dolce parlare, il tuo bel pianto
> Tanta pietate nel petto mi move,
> Che, se io non son bastante a un fatto tanto,
> L'ardir mi basta a voler far le prove,
> Sì che del caso tuo prendi conforto
> Che certo o vincer aggio o serò morto.
>
> (Iª, XI, 49)

Pentito dei dispiaceri recati per lo addietro all'imperatore, egli ne fa onorevole ammenda; lo rispetta, l'ubbidisce ciecamente, ed è, si direbbe, il suo unico sostegno, poi che Orlando, folle d'amore, preferisce starsene in Oriente, a servire la sua Angelica. Così egli dice al fratello Ricciardetto, prima di appiccar battaglia:

> O sì o no (dicea) che sia tornato,
> Io spero in Dio che la vittoria manda;
> Ma se altro piace a quel segnor soprano,
> Tu la tua gente torna a Carlomano.
> Finchè sei vivo, debilo obbedire
> Nè guardar che facesse in altro modo,
> Or ira, or sdegno m'han fatto fallire,
> Ma chi dà calci contro a mur sì sodo,
> Non fa le pietre, ma il suo piè stordire.
>
> (Iª, V, 36-37)

E come vola tosto in soccorso del suo imperatore, quando viene a sapere ch'egli è in pericolo! Carlomagno poi gli fa onore e gli affida parte dell'esercito. Vogliamo (così parla quest'ultimo)

Vogliamo adunque per nostra salute
Mandar cinquanta millia cavalieri,
E cognoscendo l'inclita virtute
Del pro' Ranaldo e come è buon guerreri,
Nostro parer non vogliam che si mute,
Che a megliorarlo non faria mestieri;
In questa impresa nostro capitano
Sia generale il sir di Montalbano.

(I, IV, 16)

Il qual sire nei suoi rapporti amorosi è ben diverso dal Rinaldo pulciano. Egli non « appicca il maio ad ogni uscio », nè tratta le regali donzelle con volgare famigliarità, per dimenticarsi ben tosto di esse: ma invaghitosi di Angelica, per lei piglia pericolose imprese, e darebbe « l'anima al fuoco e il corpo per lo mare » anzichè rinunziare di amarla.

Carlomagno. Accennerò infine alla figura di « re Carlone », che dal Bojardo non ci è presentato già con una tinta comica, come taluno ha asserito, anzi ha tratti di grandezza veramente epica, come quando, vedendo il macello che i Saracini fanno del popolo di Cristo, leva al cielo la faccia lagrimosa e prega Dio che punisca lui di morte, sul momento, ma non permetta che i cristiani periscano per mano di gente che adora Macone (IIIª, IV, 34-35). Vero è che a quando a quando il poeta lo fa trascendere ad atti ben poco convenienti alla maestà regale: per esempio, egli mette pace tra i cavalieri tumultuanti nella sua corte, dispensando botte da orbo. Conviene dunque riconoscere che al Bojardo manca l'arte di ritrarre con perfetta verità oggettiva i caratteri. Egli non riesce a concepirli, non ha la visione completa di essi, nè sa fondere insieme i vari elementi psicologici da cui dovrebbe risultare la loro essenza; quindi ce li presenta troppo mutevoli e presta ad essi indifferentemente sentimenti e pensieri discordi tra loro.

Brandimarte. Più felicemente sono forse riusciti quei tipi maschili, che nel poema occupano un posto secondario. Brandimarte, fedele amico di Orlando ed amante della leggiadra Fiordelisa, incarna in se stesso il tipo del cavaliere ideale, ed è forse il più « moderno » dei personaggi bojardeschi, per quella tinta vaga di sentimentalità attraverso la quale il poeta ce lo fa vedere. Invece in Rodamonte è rappresentata la forza brutale, che di-

sprezza perfino la divinità ed ha fede solo in se stessa; anche il nome è stato trovato felicemente e, come qualche altro, ha fatto fortuna. Peccato che anche il fiero figlio di Ulieno smentisca se stesso quando, ricevuto un terribile colpo da Ruggero, gli dice umilmente:

> Ben... aggio veduto
> Che cavalier non è di te migliore,
> Nè teco aver potrebbi alcun onore. (IIIª, V, 12)

Agricane ed Agramante, saracini ambedue, sono presentati dal poeta sotto un aspetto piacente, anzi è la prima volta che in un poema cavalleresco i nemici della religione si spogliano quasi di questa loro qualità, per offrirsi al lettore sotto quella di cavalieri. Invero le loro azioni ed i loro discorsi sono improntati ad un alto sentimento della cavalleria, e la morte del secondo, che, ferito da Orlando, riceve il battesimo, richiama alla memoria alcuno dei più bei tratti delle *chansons* francesi.

Anche Ferraù, Brunello, Sacripante, Gradasso e via via, sebbene tratteggiati con brevi tocchi, hanno ciascuno un'impronta loro propria e rappresentano nella scena del poema una parte diversa.

I tipi femminili: Angelica.

Notevolissimi sono, in generale, i tipi femminili, tra cui tiene il primo luogo Angelica, una delle più felici creazioni del genio poetico italiano. Essa non ha nulla che fare nè colle donne idealizzate dai poeti d'amore del due e trecento, nè colle svergognate e lussuriose femmine descritte dai novellatori, come non ha nulla dell'affettività e del sentimento della donna moderna, annunciantesi per la prima volta nel poema tassesco. Nel suo animo è una strana mescolanza di civetteria e di passione, di sensualità e di sentimento. Giovine, capricciosa, bizzarra, non ha scrupoli di far girare la testa a più cavalieri ad un tempo, mentre ne ama uno solo; sente di aver diritto alla sua parte di godimenti nella vita, e si sforza di raggiungerli con qualunque mezzo. La sua entrata nel mondo cavalleresco mostra che ormai questo vive solo nella immaginazione dei poeti, non nella loro coscienza.

Marfisa e Bradamante.

Tipo femminile tutto diverso e nuovo anch'esso è Marfisa, colla quale conviene accompagnar Bradiamante: solo che l'una, saracina, è più rigida e severa, l'altra, pur trattando le armi, apre il cuore ai miti sentimenti dell'amore. Marfisa fu definita « la creazione più geniale che abbia prodotto in questo genere

la poesia romanzesca italiana ». Ella ha giurato di non spogliarsi mai « usbergo, più tra o maglia »; finchè non abbia vinto colle armi tre re, Gradasso, Agricane e Carlomagno; e però, quando giunge ad Albracca, sono già cinque anni che sta sempre armata « dal sol nascente al tramontar di sera ». Combatte per altro contro chiunque se le presenti, con Prasildo, con Iroldo, con Ranaldo, e stringe d'assedio con quest'ultimo Albracca, misurandosi collo stesso Orlando; pur inseguendo Brunello che le ha rubato la spada, non lascia di sfidare, a sfogo d'ira, chi trova per via. È chiaro dunque che, sebbene ella abbia qualche lontana progenitrice nelle famose guerriere dell'antichità, è tipo originale e ben tratteggiato. Chi la disse una pura astrazione, non considerò che essa appartiene al mondo cavalleresco! A Bradiamante, destinata ad essere la progenitrice degli Estensi, il poeta cortigiano ha rivolto speciali cure. Il personaggio era entrato da un pezzo nella nostra letteratura, e il Bojardo l'avrebbe svolto e delineato meglio nel terzo libro, se avesse potuto compierlo.

Tisbina, Origille, Leodilla hanno nel poema parte troppo scarsa, perchè possano considerarsi come veri e propri personaggi: esse incarnano qualità e vizi donneschi diversi, e il poeta se ne serve per isfogare il suo malumore contro le donne, delle quali talvolta non aveva avuto ragione di lodarsi, o per svolgere un motivo gradito ai poeti italiani, la satira del sesso femminile.

Ho detto che la bellezza dei personaggi ritratti dal Bojardo è più esteriore che interiore, che alle loro azioni manca bene spesso il movente psicologico, sicchè li vediamo muoversi ed operare obbedendo più a un disegno prestabilito che agl'impulsi dell'animo. Questo spiega come l'autore abbia fatto così larga parte nel suo poema alle fate, ai maghi, agli incantatori; dalle loro arti e dai loro capricci dipendono talvolta le vicende tristi o liete, le avventure, la salvezza degli eroi, e senza di essi gli sarebbe stato impossibile costruire la tela del poema.

Osserverò da ultimo che, sebbene il Bojardo abbia restituito ai cavalieri la loro idealità leggendaria, non è difficile riscontrare in essi qualche tratto un po' rozzo, qualche volgarità di linguaggio. Essi si scagliano ingiurie plateali, adoperano certi termini che disdicono in bocca a persona ben nata: a quel modo che i personaggi di condizione meno elevata fanno atti

Quanto ai pregi più propriamente rettorici, ammireremo nel Bojardo la varietà e la vivezza delle descrizioni; riviste, battaglie, fughe, inseguimenti, burrasche sono ritratte con una tavolozza ricca di svariati colori; chè se producono in noi una certa sazietà, gli è che il poeta ne ha messe un po' troppe. E che potenza ed efficacia pittorica nelle descrizioni di leggiadre fanciulle, di orridi mostri, di guerrieri paurosi e di delicati giovanetti, di valli fiorite e di spechi spaventosi, di palazzi incantati e di padiglioni storiati! Che osservazione finissima della natura in certe similitudini, nel ritrarre gli atti di questo o quel personaggio! Che sfumature e delicatezze di toni in alcune figure! Ferraù, ucciso l'Argalia, lo getta nel fiume; ma, tutto dolente com'è, di avergli tolto la vita, resta lì, come trasognato, a guardare: L'arte del narratore.

E stato un poco quivi a rimirare
Pensoso per la ripa se è aviato.

Non è questo un tocco da artista finissimo?

Ma più specialmente è la varia e infinita bellezza della natura, animata od inanimata, che, riempiendo di letizia il cuore del poeta, gli fa lavorare le più delicate descrizioni. È la scena d'amore tra due giovani che, nell'alto silenzio della campagna, invitante quasi la natura, si abbandonano alla passione che li rapisce, quella che esce dalla mano del Bojardo miniata con arte squisita. Gli fa invece difetto l'attitudine a sviluppare una situazione, a rappresentare un bel contrasto drammatico; quando si tratta di fatti o di sentimenti, non di scene, egli accenna più che non rappresenti, ovvero presta ai suoi personaggi affetti, pensieri, parole non del tutto verosimili. Del resto, la parola, il verso, la rima obbediscono, in generale, all'ispirazione del poeta. Tutto gli riesce di dire con evidenza ed efficacia, se non con urbanità ed eleganza, e l'elocuzione è spontanea, semplice, viva, se ne togli qualche ridondanza, qualche costrutto un po' sforzato per la rima od il verso, qualche espressione che sa troppo di lambiccato o di letterario! Peccato che codesto artefice mirabile di versi e di ottave (l'ottava ha la spezzatura propria di questo metro lirico popolare, e non ancora l'andatura solenne che le daranno i poeti del cinquecento) peccato, dico, che non abbia tra le mani una lingua ricca, una, viva! Fiorito quarant'anni dopo, egli avrebbe tratto ogni profitto dalla conoscenza del dialetto fio- **La lingua.**

rentino, ravviato dai prosatori del cinquecento e diffuso largamente fuori di Toscana: ma egli, nato e cresciuto in una città dell'alta Italia, nella seconda metà del quattrocento, e non dimorato lungamente in Toscana, scrive in quella lingua ibrida e quasi artificiale, a cui, per non essere stata studiata a fondo dai dotti, non si saprebbe dare un nome esatto.

Il fondo di essa è il toscano, toscana o meglio fiorentina è la fonetica, la morfologia, il lessico, ma vi si mescolano in gran copia latinismi ed elementi dialettali: anzi prende un colorito diverso dalle diverse parlate locali; predominando, naturalmente, a Ferrara le forme del dialetto ferrarese, come negli scrittori mantovani essa appare intrisa di elementi propri di quel dialetto. Tale lingua astratta, formatasi, come pare ad alcuno, alle corti, e usata dai cancellieri, trova nel Bojardo un poeta che la eleva a dignità letteraria, sebbene nell'*Innamorato* essa si mostri meno polita che nel *Canzoniere*, il quale ha avuto dall'autore cure maggiori. Vi si trovano difatti falsi toscanismi, voci dialettali, latinismi, forme antiquate. Ma essa, badiam bene, non dovette, sullo scorcio del quattrocento parere così inelegante, se un letterato perugino, che si occupò della quistione della lingua e fu avversario del toscanesimo, propone appunto l'*Innamorato* come il miglior modello di lingua italiana letteraria! Noterò da ultimo come s'incontrino nell'*Innamorato* emistichi ed espressioni dantesche in gran copia, si da poter asserire che il poeta aveva famigliare la *Commedia* e la reputava come codice autorevole in materia di lingua! Non per nulla scorreva nelle sue vene sangue fiorentino!

Il B. rinnovatore della poesia romanzesca.

Tale è dunque l'opera del primo poeta cavalleresco d'arte; primo così in ordine di tempo — chè il Pulci, scrivente in quegli stessi anni, non ebbe su di lui alcuno influsso — e primo in ordine di merito, per avere tolto di mano ai poeti popolari o popolareggianti una forma letteraria e rinnovatala, adattandola ai gusti ed alle tendenze del suo secolo, si che in essa si concreterà l'opera poetica più cospicua del classico cinquecento. La critica più recente ha attenuato alcun poco le lodi solite tributarsi al poeta di Scandiano; anzi taluno ha asserito che il mondo cavalleresco nell'arte non esisterebbe senza l'Ariosto, che ne fu il vero creatore, perocchè la materia cavalleresca il Bojardo non ha saputa plasmare, foggiare artisticamente, sicchè divenisse « forma ». Questo giudizio si fonda sul presupposto che l'invenzione non abbia di per sè alcun valore, o meglio

l'acquisti solo quando l'artista colla fantasia abbia saputo dare concretezza e determinazione alle cose trovate. Ma tra questi due termini ve n'è uno di mezzo; rappresentare i fatti concepiti nell'accesa fantasia, a grandi linee, in modo che, veduti a distanza, colpiscano l'occhio del riguardante e suscitino in lui l'illusione della realtà. Ora questa illusione il Bojardo riesce a crearla, come la crea il frescante in chi osserva dal basso la parete da lui dipinta. Verrà l'Ariosto, e trasporterà sulla tela e avvicinerà ai nostri occhi quelle figure, presentandocele nella loro perfezione! L'*Innamorato* del resto non è soltanto la espressione più nobile e l'affermazione più piena dell'idealismo artistico dell'estremo quattrocento; esso esalta la gentilezza, il valore, la cortesia, la lealtà, quelle virtù cavalleresche e civili che non erano ancora esulate dal paese del Po e dell'Adige, ed i suoi ascoltatori sembrano plaudire agli atti lodevoli che egli viene narrando; segno, conclude acutamente il Rajna, che « il marcio non era poi tanto profondo, come in generale si afferma e si crede ».

Pochi anni dopo la morte del Bojardo, Nicolò degli Agostini pubblicava una sua continuazione dell'*Innamorato*. La continuazione dell'Agostini.

Che un così mediocre poeta pensasse a continuare l'opera geniale del conte di Scandiano, non deve recar meraviglia a noi moderni, solo che pensiamo che anche l'autore dei *Promessi Sposi* ha avuto più di un temerario continuatore. L'immenso favore ottenuto da un'opera letteraria, tenta facilmente l'orgoglio di uno scrittore mediocre, al quale l'opera appare meno ardua, per aver egli dinanzi a sè come una guida cui seguire: e d'altra parte il pubblico meno colto, che cerca nel libro non il diletto estetico, ma l'appagamento di una volgare curiosità, può spiegare e scusare l'ardire di tali guastamestieri.

Già l'edizione dell'*Innamorato* del 1506 reca il primo dei libri aggiunti dall'Agostini; se pure esso non fu stampato anche precedentemente, come pare. Il secondo uscì poco avanti il '15; e subito dopo anche il terzo. Quest'ultimo non ha dedica, il primo invece è dedicato a Francesco Gonzaga, il secondo al celebre Bartolomeo Liviano, capitano della Signoria Veneta.

Della vita dell'Agostini, veneziano, secondo ogni probabilità, e non di Ferrara o di Forlì, non sappiamo quasi nulla; c'è per altro chi ha promesso di raccogliere e vagliare le poche notizie biografiche. Intanto non è da prestar fede alle sue pa-

role, che lavorasse questa « continuazione » od almeno l'ultima parte di essa in dieci dì. L'espressione è da prendere invece nel senso che la scrisse in gran fretta, « senza alcuna determinazione categorica ». Dalla penultima stanza del libro primo appare anche che qualche sventura o pericolo abbia impedito all'Agostini di continuare il lavoro, che riprese alcuni anni dopo.

Ecco esposta brevemente la tela dei tre libri, che hanno complessivamente trentatrè canti.

La materia. Ruggero e Gradasso, ucciso il mostro Calcatruffo, pervengono al palazzo di Falerina, e giurano di volerla vendicare dell'onta fattale da Orlando, col distruggere il suo giardino. Intanto Rinaldo che, ritrovato « un bel gigante d'onesta misura » per nome Scardasso, l'aveva battezzato, vien trasportato con lui per arte magica all'isola di Alcina, ove è prigioniero Astolfo. L'incantatrice, temendo le sia tolto, suscita una violenta bufera, e tramuta il luogo bellissimo in un bosco « aspro e malvagio », ove i due compiono inaudite prodezze: poi, aiutati dalla Speranza, ritentano l'impresa, e liberano i prigioni di Alcina. Ruggero, Gradasso e Sacripante tolgono la vita a dieci « gigantoni », indi si separano: i due ultimi vanno a prestare i loro servigi al Soldano, ch'era in guerra con re Maradante; Ruggero, che ha trovata Bradamante per caso, le palesa il suo amore, è da lei battezzato, e si fanno *ipso facto* le nozze. Appariscono loro Cupido, il Tempo, la Morte, e dànno ai novelli sposi dei consigli. Càpitano poi in un luogo dove trovano Marfisa, la quale, narrando a Ruggero la storia della sua famiglia, gli si scopre sorella. Gradasso e Sacripante, messi d'accordo il Soldano e Maradante, muovono verso la Francia ai danni di Carlomagno. In questo tempo Aquilante e Grifone avevano trovato le più strane venture. Mentre combattevano con Orrilo, un cavaliere aveva disturbato la pugna, e poi da un momento all'altro erano spariti lui, Orrilo e le dame presenti al combattimento. Allora messisi in cammino, erano stati alloggiati da un eremita, poi si erano veduti venir incontro Nettuno « con molte ninfe assai liete e gioconde » il quale, presili sul suo carro, li aveva condotti oltre il mare in un prato, dove aveano visto Diana e le ninfe andare a diporto per il luogo giocondissimo, Satiri e Fauni danzare con Driadi e Napee, e Cerere colla figlia e Minerva e Giunone venire ad onorare la Dea. Dopo essersi dilettate insieme alla caccia, avean fatto ritorno al cielo, e i due fratelli, colmi di meraviglia, s'eran trattenuti colà alquanto,

compiendo alcuni atti di valore contro fieri giganti e contro Centauri. — Rimessisi poscia in cammino, s'imbattono in Malagigi, che dai demoni li fa trasportare in Francia. In una selva s'incontrano con Ferraù, che sta per godersi Angelica, e lo assalgono; a questo punto sopraggiungono Astolfo e Rinaldo, il quale sottentra ad Aquilante nella lotta contro il saracino. Mentre pugnano, giungono colà Gradasso, Maradante, il Soldano. Rinaldo, col fido Scardasso, combatte eroicamente, ma sarebbe sconfitto, se non giungesse a dargli mano forte Ruggero, colla moglie e la sorella; i quali volgono in fuga i Saracini (1). Per le nozze di Ruggero e Bradamante è tregua fra Carlo ed Agramante, ma tosto riarde la guerra, dove ognuno dei cavalieri fa prova di valore, e Ruggero uccide Sacripante, Grifone Sobrino; la sconfitta de' Pagani è piena, onde Ferraù, Rodomonte e Gradasso lasciano la Francia, e si mettono alla ventura. Bevono ad una fonte dell'acqua che ha potere di far intendere le voci degli animali, uccidono orribili mostri, pervengono al tempio di Marte e Bollona, passano nel regno di re Tideo e combattono per lui. Ma lontani come sono dall'Occidente, ignorano che Orlando ha ucciso Agramante, che un esercito cristiano ha saccheggiato Biserta. Appena Gano n' ha dato loro notizia, rivolano in Francia, e Rodomonte fa prigionieri Carlomagno ed i paladini. Ma poco dopo egli viene ucciso da Mandricardo, e torna vincitore dalla spedizione d' Africa Orlando; il quale per far piacere all'amico Dardinello, gli fa ottenere in isposa Angelica.

L'ultimo libro è un guazzabuglio di racconti romanzeschi senza necessario legame coi precedenti. Brandimarte trova strani casi, è vittima di incantamenti, fa guerra coi Centauri, infine uccide per errore Ziliante, e ne muore di doglia con Fiordiligi. Gradasso si battezza e sposa Marfisa, senonchè egli e Ruggero sono ambedue uccisi per opera di Gano. Questi poi è preso da Ferraù e presentato a Carlomagno, perchè gli tolga la vita in pena del suo tradimento. Brandimarte e Marfisa vedove si ritirano in un monastero; muore Dardinello, muore per un morso di serpente Mandricardo, muoiono Grifone ed Aquilante. Orlando va a stare alcuni dì con Alda e Rinaldo con Clarice, poi si recano a visitare Oliviero: ma lungo il viaggio si fermano per partecipare ad una giostra, della quale resta vincitore Rinaldo.

Lasciamo stare il terzo libro, appiccicato per forza ai pre-

cedenti, e nel quale l'Agostini imbastisce una tela qualsiasi, ove possa in qualche modo trovar luogo la morte dei principali eroi: qualche attenzione meritano gli altri due, e specialmente il primo, si perchè si collegano, per la materia, più strettamente all'*Innamorato*, e si perchè appariscono qua e là alcuni tratti che possono aver ispirato l'Ariosto. Non è questo il luogo per parlare con la debita larghezza di cosiffatti rapporti tra il rimatore veneziano e l'artista finissimo: ma a me sembra di poter asserire che la descrizione della voluttà a cui si abbandona Astolfo, ospite di Alcina, dell'isoletta a cui approdano Rinaldo e Scardasso, e dell'assalto dato da' cristiani a Biserta fosse presente all'Ariosto quando narrava, con qualche mutamento di nomi e di circostanze, gli stessi racconti.

La forma. Singolare poi ne' due primi libri l' amalgama di materia classica e di racconti romanzeschi: e dico amalgama appunto perchè l'intreccio tra la favola mitologica e le avventure dei cavalieri è un semplice accostamento, non vera fusione; perchè contrasta alla verosimiglianza, intesa pure nel senso più largo, che quelli incontrino Diana, Cerere, Nettuno: perchè infine quella parte si potrebbero togliere, senza che ne soffrisse menomamente l'insieme. Nè vi mancano le parti allegoriche, le personificazioni, il ragionamento filosofico. Qui insomma abbiamo ancora disgregati quegli elementi, che tra poco appariranno fusi mirabilmente nell' opera geniale dell' Ariosto. Non voglio dire con questo che il senso artistico manchi del tutto all'Agostini: il primo libro, che è quello lavorato con più cura, ha belle descrizioni, scene vivaci, e l' episodio di Astolfo nell'isola di Alcina è pregevole per rilievo di stile e soavità di verso.

L'indugio posto dall'Agostini a pubblicare il *quinto libro* dell'*Innamorato*, invogliò forse un Raffaello da Verona a preparare egli tale continuazione, che usci, non si sa quando, ma certamente non dopo il 1518, coi tipi dello Zoppino. In questo stesso anno vide la luce un « sesto libro », stampato poscia anche separatamente col nome di *Rugino*, del cui autore non so dare alcuna notizia. Ma essa è una vera mistificazione, e non dev'essere tenuto affatto come una giunta al poema bojardesco, come dimostrerò a suo luogo.

La popolarità dell'*Innamorato*. La fama del Boiardo non passò, sulle prime, i confini dell'Italia, e a render nota più tardi l' opera sua in Francia ed in Ispagna, contribui forse, più che altro, il successo del *Furioso*. Nel 1549 la traduceva in francese un Giacomo Vincent,

e tale versione ebbe più ristampe durante quel secolo. In ispagnolo apparve tradotta molto più tardi, nel 1577, da Francesco Garrido de Villena, autore di altre versioni e rifacimenti di poemi cavallereschi, sebbene fino dal 1533 un oscuro plagiario ne ricavasse un romanzo in prosa. È noto poi che al Boiardo s'ispirò Lope de Vega in alcuno de' suoi drammi.

Del resto anche in Italia, nella seconda metà del secolo, l'*Innamorato*, quale era uscito dalla penna del Boiardo, fu dimenticato, e sebbene gli esemplari delle prime edizioni fossero rarissimi, come appare da testimonianze sincrone, niuno pensò a ristamparlo. Ebbero invece voga il rifacimento del Berni, e molto più quello del Domenichi.

Non paia strano che io parli qui del lavoro del Berni, condotto a termine quarant'anni dopo la morte del Bojardo. Quel rifacimento ha un carattere suo proprio cosi speciale, che mal si saprebbe classificarlo in un determinato gruppo di poemi, e conviene trattarne a parte, come di opera che non ha riscontro con altre della stessa età.

Noterò, innanzi tutto, che più d'uno pensò a riformare l'opera del Boiardo.

Probabilmente è una pretta invenzione, di cui non si saprebbe a chi attribuire la paternità, che il Folengo avesse rifatto per intero l' *Innamorato*, e che non occorresse ormai altro che darlo alla luce. Raccoglie la notizia lo sconosciuto autore della prefazione alle *Maccaronee*, edite a Venezia nel 1561, e niun altro. Si può credere tutt'al più che egli pensasse veramente, nei suoi primi anni, a rifar l'opera del Boiardo; ma smettesse poi il pensiero, quando seppe che vi lavorava il Berni. Ci pensò un altro letterato che avrò occasione di ricordare più volte come autore fecondo di poemi cavallereschi, Lodovico Dolce. Infatti il Cieco d'Adria, con quella enfasi con cui i cosiddetti « sacri spiriti » nel cinquecento parlavano di sè e delle loro « fatiche », gli scrive pregandolo di porre « in capo o a piè del Bojardo che andava riformando a guisa d'orsa » (cioè leccandolo, lisciandolo colla lingua) certi versi.

Rifacimenti disegnati.

Vi aveva pensato anche l'Aretino, e lo dice chiaramente in una lettera a Francesco Calvo, del 1540; s'ignora per altro quando gliene venisse l'idea, cioè se prima o dopo che vi aveva posto mano il Berni. L'opera del quale turbò i sonni del disonesto scrittore e prima e dopo la pubblicazione.

Al suo *Rifacimento* il Berni si accinse molto avanti il 1532,

Il *Rifacimento* del Berni. essendo intenzione dell'autore pubblicarlo prima che uscisse il *Furioso* rinnovato. Infatti, secondo ogni probabilità, egli pensò di rifare il poema bojardesco per entrare in gara col *Furioso* delle prime edizioni per conto della lingua e dello stile; in tal modo (pensa il Virgili), puniva l' Ariosto, che non vi aveva nemmeno nominato il Bojardo, e mostrava quello che veramente fosse il poema del suo predecessore, « mettendovi entro quello che gli mancava soltanto, e lasciandovi stare tutto ciò di cui si fosse altri giovato senza nemmeno ringraziarlo ».

Del resto altri fini dovette proporsi il giocoso toscano, tra cui quello di menare a destra ed a sinistra la sferza su personaggi del suo tempo, e in modo particolare su l' Aretino, col quale aveva avuto fierissime contese. Ora l'Aretino, avendo avuto notizia di ciò, chè le parti nuove, staccate di esso *Rifacimento* andavano attorno manoscritte, avrebbe fatto in modo, secondo il Virgili, che il *Rifacimento*, pel quale il Berni fino dal 1531 aveva già ottenuto dal Senato Veneto il privilegio di stampa, non fosse pubblicato. Certo è che, se avesse veduto la luce così com'era, avrebbe suscitato degli scandali, e forse non soltanto letterari, chè anche altri doveva temere dalla pubblicazione del libro.

Il Berni e l'Aretino. Comunque sia, par difficile che il solo Aretino, scrive un suo recente biografo, avesse tanta potenza da impedire la pubblicazione dell'opera di un uomo come il Berni, dietro al quale stavano persone e protezioni altissime; e probabilmente della mancata pubblicazione le ragioni sono da cercare in persone più potenti assai che il maldicente aretino; infatti il Berni non era uomo da patire così in silenzio un sopruso da chi egli aveva altra volta staffilato. Il poema rifatto uscì solo nel 1541, dalla stamperia de' Giunti, e l'anno dopo a Milano per opera di Andrea Calvo. Sì nell'una e sì nell'altra edizione avrebbero avuto parte notevole l'Aretino e l'Albicante, sopprimendo, rimutando, aggiungendo del loro quello che mancava, e perfino omettendo nel titolo anche il nome del Bojardo, tutto a sfogo di odio postumo contro il Berni? Il Virgili poi ha sostenuto e sostiene con pieno convincimento che le due edizioni sono una cosa sola, cioè che quella del 1541 è una mistificazione. Ma la cosa non è provata: altri, con più ragione, ammette che i Giunti abbiano pubblicato veramente il poema, ma essi stessi abbian soppresso ciò che pareva loro per una o per altra ragione sconveniente, e ciò che vi si conteneva di obbrobrioso per il loro amico. Ancora è probabile che questa edizione altro non sia che quella già

preparata fino dal 1531, mutato il frontispizio, il primo quaderno, e i due ultimi fogli contenenti le ingiurie a cui ho accennato.

Perchè poi il Calvo si accingesse a fare e facesse realmente una nuova edizione nel 1542, non si capisce; si crede anzi che i Giunti passassero i loro fogli, man mano che si stampavano, al Calvo a Milano, il quale mise così insieme una seconda edizione, che ha leggerissime differenze dalla prima. Naturalmente l'Aretino dovesse esser lieto che il Calvo nel dar fuori il libro « fosse per farne la volontà sua », e in questo senso gli scrisse la lettera 16 febbr. 1540, che al Virgili ha servito di base per imbastire un grave processo a carico del già abbastanza vituperato cinquecentista. Ora in queste due edizioni il canto primo e le due prime strofe del secondo non sono certo del Berni, come non sono del Berni i due ultimi canti e forse altri tratti sparsi qua e colà nel poema. Di chi saranno? Dell' Aretino, o dell'Albicante, che ebbe mano nella edizione del 1542, o d'altri? Niuno potrebbe dirlo; certo è che i Giunti, ripubblicando il *Rifacimento* nel' 45, vi sostituirono ottantadue stanze autentiche, avute non si sa come, e poi aggiunsero una nota avvertendo che le successive e alcune del secondo canto erano, non del Berni, « ma di chi prosuntuosamente gli ha voluto fare tanta ingiuria ». Resterebbe a vedere perchè i Giunti pubblicassero il poema, così alterato, nel '41, e perchè il Senato concedesse sì tosto un altro privilegio di stampa al Calvo; ma son questioni a cui per ora non si può rispondere. La questione bibliografica.

Sgombrato così il terreno, delle questioni estrinseche, vengo a dire dell' opera del Berni. Nel *Rifacimento* la favola e la distribuzione delle varie parti di essa è rimasta inalterata; vi sono invece delle aggiunte, delle soppressioni, delle abbreviazioni; poi è mutata del tutto la forma. Le aggiunte, lasciando stare la dedica e le lodi a personaggi e gentildonne del tempo, ch'erano di prammatica, consistono nei prologhi, che non mancano in nessun canto, nella descrizione del sacco di Roma, nella « bizzarria » nota del cavaliere che « andava combattendo ed era morto », nelle stanze autobiografiche, ed in una lettera introdotta per chiarire l' azione. Il rifacitore aggiunge anche talvolta qua e là qualche stanza, per dare delle avventure più ragionata contezza, per chiarire i sentimenti de' personaggi; e volentieri introduce qualche nuova similitudine. Aggiunte, mutamenti, ecc.

Le aggiunte sono certo la parte migliore dell'opera del Berni, e di queste aggiunte il meglio sono i prologhi, tutti dar-

gomento morale. Son brevi considerazioni, tratti satirici, osservazioni suggerite dalla vita quotidiana, parafrasi di sentenze, tratte dalla Sacra Scrittura o da antichi poeti, concetti filosofici, espressi sempre in forma piana ed arguta, non mai troppo lunghi e sempre variati.

Mosso da ragioni morali od estetiche il Berni talvolta accorcia il testo: per esempio, molto più breve è la descrizione della scena amorosa tra Brandimarte e Fiordiligi, e più brevi, in generale, sono i monologhi: tal'altra invece sopprime del tutto. Ma l'opera del rifacitore si esercitò specialmente sulla elocuzione: tutto ciò che poteva, in materia di stile e di lingua, offendere il gusto raffinato del secolo, tutto ciò che poteva parere o volgare, o rozzo, od aspro, o detto senza grazia, egli sa ridire in una forma snella, vivace, colorita. Alle descrizioni un po' slegate, impacciate, ineguali del Bojardo, ei ne sostituisce altre piene di vita e calore; le figure un po' sbiadite o stecchite pigliano per opera di lui rilievo e movimento; le espressioni amorose diventano più aggraziate ed appassionate, lo scherzo talvolta un po' stentato, diventa leggiadro. È ben vero che l'educazione artistica del rifacitore gl'impedisce in qualche luogo di apprezzare debitamente ciò che ha pur di bello, nella sua rude spontaneità, la forma bojardesca, e corregge anche là dove noi moderni avremmo preferito l'asprezza che la levigatezza dell'espressione. E non sono pochi i luoghi in cui, per la voglia di rimutare, il Berni riesce inferiore di molto all'originale. Si confrontino le due redazioni di questa ottava (I[a], III, 70) in cui Orlando guarda amorosamente Angelica che dorme:

BOJARDO

conte stava attento a rimirarla
Che sembrava omo de vita diviso;
E non attenta ponto di svegliarla,
Ma fisso riguardando sul bel viso,
n bassa voce con se stesso parla:
Sono ora quivi, o son in Paradiso?
o pur la vedo, e non è ver niente,
Però ch'io sogno e dormo veramente.

BERNI.

Fermossi Orlando attonito a guardarla,
Tutto accolto in se stesso, anzi diviso;
E non ardisce punto di svegliarla,
Ma sovente guardando in quel bel viso,
Così talvolta seco stesso parla:
Sono io qui uom, o sono in Paradiso?
Vedola o non la vedo? M'inganno io?
Se non mi inganno, alto destino è il mio.

L'ottava del Bojardo è mirabile per ispontaneità di sentimento, per vivezza di espressione, per fluidità di verso: l'ottava del Berni, con quegli avverbi *sovente* e *talvolta,* messi lì per compiere l'endecasillabo, con quello sdoppiamento del concetto chiuso nel secondo verso, con l'artificioso ragionamento dei due ultimi, parmi poco felice. Così pure egli non conserva lo stupendo effetto onomatopeico nella descrizione della danza di tre fanciulle intorno a Rinaldo, dove « gli sdruccioli rendono l'impeto della magica danza; e il passaggio dagli sdruccioli nelle voci piane, consonanti in rima baciata, mostra l'atteggiarsi delle danzatrici ginocchioni intorno al cavaliere ».

Ma dire che il Berni ha rifatto l'*Innamorato* specialmente per la elocuzione, è un'improprietà, anzi cela un errore. Forma e pensiero nascono quasi ad un parto nella mente di chi scrive, e sono per natura inseparabili; onde « rifare », nel senso che si suol dare a questa parola nel linguaggio letterario, è in parte anche ricreare: il pensiero dell'autore si distrugge in qualche modo col cancellare la forma primitiva, e chi si addossa il cómpito di rinnovarlo, per necessità muta anche la sostanza, lo spirito dell'opera. Che se si ricordi quanto dicevo poco prima, che cioè il Berni qua toglie un'ottava, là l'aggiunge, talora abbrevia, tale altra allarga il testo, se ne concluderà che l'opera del conte di Scandiano dev'essere uscita dalle sue mani alquanto modificata: modificata non nella contenenza, nelle proporzioni esterne, ma sì nella sua essenza, e, se posso dire così, nell'anima. A questo proposito taluno ha detto che il Berni ha dato una tinta comica al racconto bojardesco, anzi il Camerini reputa appunto il nostro quasi un precursore del poema eroicomico: giudizio che concorda con quello dei vecchi critici, i quali collocarono senz'altro il *Rifacimento* nel novero dei poemi giocosi. Ora questo è inesatto ed è conseguenza di non aver, forse, confrontato ottava per ottava i due poemi; chi lo faccia, vede subito come grandissima parte degli scherzi ond'è cosparso il *Rifacimento,* hanno radice nel testo originale; che se talvolta il rifacitore aggiunge di suo qualche scherzo (il cavaliere, ricordato più su, ha fatto le spese per tutti), tal altra egli attenua la comicità del Bojardo, sì che succede questo curioso scambio: che dove l'uno non ischerza, l'altro si lascia andare al riso, e invece questi assume un tono serio dove quegli piacevoleggia. Poi si hanno pure nel *Rifacimento* parti serie, lavorando le quali diresti che l'animo del poeta era invaso da

I caratteri sostanziali del Rifacimento.

sincera commozione; v'hanno insegnamenti morali, tratti satirici che nulla hanno che fare colla poesia burlesca; e, che è più, vi ha il deliberato proposito del moraleggiare. Il poeta stesso dice che i suoi racconti di draghi, di giardini incantati, di giganti mostruosi, son fatti « per dar pasto agl'ignoranti », ma chi ha l'intelletto sano, deve mirare alla dottrina che s'asconde sotto di quelli, anzi talvolta egli stesso si dà premura di spiegare largamente le allegorie del Bojardo (XXXIV, 1-6). Soprattutto poi vi ha nel poema rifatto, cosciente od incosciente che ella sia, un'intonazione più elevata e più seria, una concezione della vita molto meno, come devo chiamarla? — paganeggiante, umanistica che nel Bojardo. Anima del mondo ritratto da quest'ultimo è l'amore, l'amore fatto di passione e di idealità, che appaga lo spirito ed il senso, spensierato, gaudente: l'amore, dice apertamente il poeta, è quello che dà la gloria, che incoraggia il cavaliere alla pugna. Il Berni invece, incerto se esso sia cosa « buona o rea », lo giudica « un male malvagio e strano »: non sa rappresentarlo come vera passione, ma solo come sfogo brutale, e irride alla turba pazza di coloro che si consumano attorno ad una bella donna. Io non so se queste osservazioni, che tolgo da uno studio recente, ci permettano di asserire coll'autore di questo che vi ha nell'opera del Berni, « un cambiamento organico »; ma certo il significato della concezione bojardesca è in parte snaturato, quasi in omaggio ad un principio morale. Così Angelica è meno leggiera e lussuriosa che la fanciulla ritratta dal Boiardo, e parla talvolta il linguaggio della donna onesta. Leodilla appare come pentita di aver tradito il sordido vecchio di cui era divenuta moglie, « la messaggera di Prasildo » non dà a Tisbina dei consigli alquanto immorali, infine Fiordiligi non fa a Rinaldo la nota confessione su la mobilità del sesso femminile.

Del resto su questi intendimenti morali del rifacitore non bisogna insister troppo. Il Berni non mosse da un criterio determinato, nè, lavorando intorno all'opera sua, seguì sempre lo stesso impulso; egli mirava a dar veste elegante all'*Innamorato*, ma nell'attuare il suo disegno s'abbandonava poi all'ispirazione del momento; e perciò ora carica, ora smorza la tinta comica del racconto, qua par che voglia rendere più serio un personaggio, e poco dopo getta su di esso lo scherno; ora moraleggia, ora si compiace di lavorar di cesello attorno a scene scabrose. Che giudizio s'ha dunque a fare dell'opera di lui? Te-

nuto presente ch'essa ci sta dinanzi non quale l'aveva lasciata o l'avrebbe, forse, ritoccata e corretta l'autore, diremo che il Berni talvolta par risentire l'influsso dell'età sua, che non era ormai più quella del Bojardo, ma si andava già profondamente modificando sotto l'azione delle nuove condizioni politiche, nel più attivo commercio intellettuale con altri popoli, per l'evoluzione stessa dei concetti morali: più spesso si lasciò guidare dal suo capriccio, da un'ispirazione fuggevole: perciò l'opera sua fu poco apprezzata dai contemporanei, i quali d'altra parte trovavano già nel *Furioso*, di cui parlerò tra breve, rappresentato e quasi interpretato l'ideale del loro tempo.

Lo scarso successo del tentativo fatto dal Berni, invogliò un poeta sfornito di buon gusto e di cultura, e per giunta non toscano, ad accingersi alla stessa impresa. È questi il veneziano Lodovico Domenichi, che nel 1545 diè fuori il poema novamente riformato. Egli segue nel correggere principalmente questo criterio: togliere tutto ciò che può dispiacere in materia di lingua, perciò non aggiunte nè soppressioni, ma uno studio di sostituire alla elocuzione intrisa di elementi dialettali, un'elocuzione toscanamente corretta: solo di raro, e dove può farlo senza grave difficoltà, toglie scherzi indecenti o parole oscene, ovvero muta per ragioni stilistiche. Del resto le sue correzioni riguardano più la parte fonetica e morfologica, che il lessico e la sintassi, sicchè noi moderni non apprezziamo punto l'opera di lui. Pare invece l'abbiano apprezzata convenientemente gli antichi, chè il rifacimento del Domenichi nel cinquecento soppiantò quasi quello del Berni, ed ebbe in una diecina di anni otto ristampe! Il Virgili crede che il Domenichi debba questa fortuna all'avere l'Aretino preso sotto la sua protezione il rifacimento, in odio, ben s'intende, al Berni: io penso che ciò per lo meno vi abbia in parte contribuito. Il rifacimento del Domenichi.

Il Bojardo, vera anima di poeta, che l'arte coltivava non per bisogno nè per adulazione, ma perchè trovava in essa una fonte di interne compiacenze, potè svolgere liberamente le facoltà del suo ingegno e seguire fin dove gli piacque, i suoi intendimenti estetici: studiando ora brevemente l'opera letteraria di Francesco Bello, meglio conosciuto sotto il nome di Cieco da Ferrara, ci troviamo dinanzi ad un poeta che scrisse per campare la vita, e dovette adattarsi al gusto ed al capriccio di chi gli concedeva o gli faceva sperare protezione e denaro. Il Cieco da Ferrara.

Di lui ben poco sappiamo: ignoto è l'anno della nascita,

non il luogo, che è Firenze, sebbene si chiamasse « di Ferrara ». Però alcuno si domanda se il « Cieco di Firenze » di cui s'incontra il nome in documenti del tempo, non sia per avventura altri che il nostro. A Ferrara lo troviamo fino dal 1477, presente, come pare, ad un banchetto dato dal duca Ercole in onore di cospicui personaggi. Dopo il '93 fu alla corte di Mantova, ma non « alla corte principale », si « in una delle corti secondarie » ; più tardi fu anche stabilmente nella capitale del ducato, dove l'aveva già più volte chiamato la principessa Isabella, amica e protettrice dei letterati. Passò quindi al servizio del cardinale Ippolito d'Este, ma probabilissimamente in un tempo intermedio tra il 1496 ed il 1506 finiva la vita, angustiata dal bisogno e non allietata dal sorriso della gloria, che pure lo aveva allettato.

Gli si attribuiscono vari scritti, ma l'opera sulla cui paternità non può cader dubbio, è il *Mambriano*, lungo poema in quarantacinque canti, composto tra il 1492 ed il 1496 e dedicato al cardinal Ippolito. Il poeta aveva forse in mente un disegno prestabilito; infatti al canto ventesimoprimo dice di essere ad un terzo dell' opera, e nel trentesimoquarto che quella s'appropinqua alla fine; poi, per compiacere il Gonzaga, suo primo mecenate, abbandonò l'orditura del poema, e cominciò ad intessere episodi e racconti che non erano in relazione alcuna col soggetto principale, e senza quella fiducia che il vero artista ha nell'opera propria, anzi quasi a forza, vedendo dileguarsi anche le speranze concepite di passare nell'agiatezza gli ultimi anni di vita.

I critici distinguono nel poema due parti: una contenente « la materia principale della narrazione » (canti I-XXVI), alla quale tien dietro « un'appendice non necessaria » dell'azione principale (XXVI-XXXV); la seconda, contenente episodi superflui e sconnessi (XXXVI-XLV).

Materia del *Mambriano.*

Mambriano, nipote di Mambrino, re di Bitinia, viene in Francia con un esercito per vendicare la morte dello zio, che egli dice ucciso a tradimento da Rinaldo. Una burrasca lo getta con alcuni compagni nell' isola della maga Carandina, nella quale poco appresso viene, per le arti di questa, anche il Paladino, che respinge un assalto improvviso dei nemici e ferisce il suo stesso avversario. Mentre Rinaldo gode i favori di Carandina, Mambriano, al quale è stato usurpato il trono da Polindo, torna in Bitinia, raduna un esercito, sconfigge il suddito ribelle e viene

di nuovo in Francia, dove pone l'assedio a Montalbano. La sorte delle armi gli volge propizia, chè riesce a far prigionieri parecchi dei paladini, e con essi fa vela per l'Asia. Raggiunto da Rinaldo, è sconfitto, poi, venuto a singolare tenzone con l'avversario, sta per essere ucciso. A questo punto compare Carandina, la quale ottiene da Rinaldo la vita di Mambriano, purchè egli confessi che suo zio non è stato ucciso a tradimento, ma colle armi alla mano, e si dichiari suddito di Carlo Magno. Accettati i patti, Mambriano sposa Carandina (XXVI, 57) e Rinaldo torna a Parigi, dove è accolto come un trionfatore (XXXV, 1-40).

A questa azione si intrecciano, nei primi ventisei canti, svariatissimi episodi ed azioni secondarie. Astolfo ed Orlando, movendo alla ricerca di Rinaldo, combattono contro cavalieri, mostri, giganti, difendono donzelle, aiutano principi oppressi dai nemici, soggiacciono a strane venture, convertono interi popoli alla fede; separati l'uno dall'altro più volte, si ritrovano poi novamente, e continuano il corso delle loro imprese, finchè fanno ritorno in Francia.

Altro episodio è quello di Pinamonte, innamorato di Bradamante e beffato in modo vergognoso dall'allegra donzella: ma sarebbe lungo solo citare tutti i personaggi che l'autore fa entrare nel suo poema: cavalieri cristiani e saraceni, esseri allegorici, come Povertà, Ricchezza, Industria; dèi della mitologia, come Venere e Vulcano; diavoli come Belzebù, Cagnazzo, Calcabrino; ognuno dei quali, si noti bene, ha parte diretta nell'azione, sia operando sia consigliando.

I canti dal ventesimosesto al trentesimoquinto contengono nuove avventure di Orlando ed Astolfo, ma specialmente guerre, prigionie, vittorie, avventure di Rinaldo ritornante dall'Asia: di Mambriano non si fa parola. E non se ne parla nemmeno nella seconda parte del poema, che contiene una serie di racconti non necessariamente collegati tra loro: nuove imprese di Rinaldo; un viaggio di Orlando a San Giacomo di Gallizia, lungo il quale ha spesso occasione di menar le mani; le prodezze di Ivonetto, figlio di Rinaldo; gl'incanti di Malagigi, che si diverte alle spalle dei paladini o li soccorre in qualche grave distretta. Finalmente l'autere chiama a raccolta gli eroi cristiani a Parigi e chiude il poema colla descrizione di una magnifica festa, giustificandosi dell'averlo intitolato *Mambriano* colla considerazione che da costui ha preso le mosse.

È noto poi agli studiosi che entrano in esso, anzi sono la sola parte vitale, sette novelle, alcune delle quali lunghissime, narrate da questo o quello dei personaggi.

Materia, come ognun vede, non ne manca: anzi il Cieco ha, se posso dir così, allargati i confini del mondo cavalleresco, facendovi entrare la mitologia ed il sovrannaturale cristiano; chè nei poemi toscani intervengono bensì spesso i demoni, ma come semplici esecutori dei voleri altrui, mentre qui il Demonio assume le parti di personaggio importante. Ma codesta materia è ancora allo stato greggio, e farebbe lo stesso effetto che un cumulo di marmi ammonticchiati per costruirne un edificio: tu intendi che questo potrà riuscire veramente bello, ma innanzi a te, per ora, non vedi che una confusione di capitelli, di archi, di colonne, di modanature.

L'arte del Cieco.

Il nostro è un rimatore non isfornito d'ingegno e non digiuno di coltura classica, il quale, pur vivendo alle corti e scrivendo per una società eletta, non ne ha preso i costumi, non s'è imbevuto del suo spirito, perciò l'opera sua ci si presenta uno strano miscuglio di rozzo e di affettato, di galante e di volgare, di eroico e di osceno: ora lo direste un inetto cantastorie, ora un artista. E l'artista si mostra nella felicità con cui sa togliere, rinnovandole opportunamente, dagli antichi scene e descrizioni, le quali ci si riaffacciano alla mente leggendo il *Furioso* e la *Gerusalemme*: nella vivacità con cui vi narra buon numero di novelle, la materia delle quali attinge, per altro, a testi toscani o a fonti popolari; nella concezione di alcune scene di un cotale effetto drammatico; nello studio di dare al suo poema un'intonazione più severa e più classica che non abbiano i poemi toscani, e per la quale pare ad alcuno che apparisca già in lui la tendenza « a ridurre il poema da romanzesco a classico ». Alcuni racconti hanno una cotale vivacità e freschezza, e certe imitazioni, o meglio, rimaneggiamenti di motivi poetici, non sono senza pregio, Tra le cose migliori io porrei il racconto di Sinadoro (XXIX, 23 sgg.) a cui Venere insegna come debba fare per ottenere i favori di Fulvia, ma che ne è disuaso da Dafne, dopochè egli stesso è stato spettatore di una scena allegorica, nel boschetto ove cresce l'albero del Riso e del Pianto. Inetto si mostra invece nel delineare i caratteri sia che li rinnovi, sia che li crei egli stesso. Quasi tutti i baroni di Francia e molti guerrieri pagani vi passano davanti agli occhi, ma il vostro sguardo non sa

sopra quale di essi affissarsi, chè ben poca differenza vi ha nei loro sembianti o nel loro abbigliamento. Rinaldo, il paladino più accarezzato della fantasia popolare, dovrebbe essere l'eroe del poema, poichè sconfigge e rende tributario all'impero di Francia Mambriano; ma, a dir vero, tra lui e gli altri baroni non vi è altra diversità che questa: che egli ha sempre la spada in pugno ed il suo castello è più spesso assediato dai nemici della fede. Veramente, a voler essere esatti, ce n'è qualche altra differenza, ma tale che fa poco onore ad un cavaliere, nonchè al personaggio più notevole di un poema. Rinaldo, per esempio, è un avaraccio che non si fa scrupolo di spogliare mercanti, pellegrini e quanti gli capitano sotto le unghie; un uomo interessato, che porta elmo e corazza non per acquistarsi gloria, ma per far bottino, per guadagnarsi denari, prigionieri, stati, e solo quando ha ripiene le sue casse d'oro e d'argento e il suo castello di destrieri e di cammelli, dice a Carlo:

Carlo, io ti do questa fede,
Ch'el non sarà più uomo che si doglia
Di me per ladro, innanti alla tua fede;
Val sacra t'assicuro e Quinta-foglia,
E ogni altro passo di sospetto erede,
Sì che i viandanti ormai per me potranno
Sicuramente andar dove vorranno.

(XXXV, 67)

Egli è un dissoluto che dimentica patria, famiglia, gloria, per una incantatrice, e quasi goda di cotesta abbiezione del suo animo, va cantando:

Io non mi curo più di Malagigi,
Manco di Carlo e poco di Clarice;
Montalban mi dimentico e Parigi,
Alda, Armellina, e la vecchia Beatrice;
Orlando, Astolfo, Ulivieri e Terigi
E Galerana, degna imperatrice,
Ogni altra cosa per costei dimentico.

(XXVII, 21)

Orlando, per essere troppo forte, troppo virtuoso, troppo eroico, manca di sfumature: tutte le sue azioni sono ispirate ad un alto sentimento della religione o dei doveri di un perfetto cavaliere, e qualche volta egli assume l'atteggiamento di un personaggio epico. Astolfo è carattere non del tutto ben riuscito, incerto, ora generoso e magnanimo, ora disposto, per campare la vita, a farsi « non boja, ma arciboja », nell'in-

sieme piacente: e così dicasi di Mambriano, figura sbiadita e senza movimento, crudele, empio, volgare. Dei caratteri femminili niuno è tratteggiato felicemente: nè Bradamante, troppo volgare per essere una eroina, nè Carandina, una maga sfacciatamente sensuale, come la Leodilla boiardesca, e che il poeta ha il torto di lasciare troppo a lungo sulla scena.

Del resto un uomo cosiffatto non poteva sentire la nobiltà dell'ideale cavalleresco; egli ritrae gli eroi con una tinta, dirò così, borghese, e senza volerli propriamente parodiare, ce li presenta sotto una luce punto ideale. Perciò gli scherzi onde infiora il racconto alla maniera del Bojardo, non ti fanno piacevole impressione: talvolta anzi sono una stonatura, come quello in cui l'autore manifesta il dubbio che Rinaldo non sia mai esistito (XXIV, 2).

L'elocuzione è anch'essa ora disinvolta e vivace, ora languida e trascurata, come di chi scrive per mestiere. Perciò vi ha talora una sintassi arbitraria, un grande abuso di licenze poetiche: nè è più curata la lingua, nella quale trovi una mescolanza di latinismi e di voci dialettali, proprie di quella lingua che i cinquecentisti chiamavano sprezzantemente « lombarda ». Non mancano perfino certe « preziosità », poetiche, come la ottava con versi sdruccioli, o alternatamente tronchi e sdruccioli, quali ne troviamo nel *Morgante*, e ben più raramente nell'*Innamorato*.

Non ostante questi difetti il *Mambriano* piacque e nell'insieme e negli episodi; tra il 1509 e il 1554 ebbe ben undici edizioni (la prima uscì postuma in Ferrara), e alcune novelle furono stampate a parte (come soleva farsi degli episodi più cospicui di un poema) o ridotte in prosa. Nè si può dire che l'opera di lui non abbia avuto qualche efficacia su quella dei poeti posteriori. Il nome del Cieco ricorre più volte nel noto libro del Rajna sulle fonti del poema ariostesco; da lui tolse una novella il Folengo, e forse, come dirò a suo tempo, l'ebbe sott'occhio per certi episodi il Tassoni. Nel *Mambriano* parecchi canti (XIV, XVI, XXIII, XXIV, XLII, XLIII, ecc.) cominciano con una descrizione od un accenno alla primavera, come nell'*Amadigi* del Tasso. Infine anche nella letteratura specialmente novellistica della Francia, sono tracce dell'opera dello sfortunato poeta.

Conchiuderò questi brevi cenni sul *Mambriano* fornendo al lettore gli elementi per un confronto tra una novella del

Bojardo ed una del Cieco, le quali possono dar la misura dell'arte diversa dei due poeti. È quella del marito vecchio e geloso gabbato dalla moglie, e probabilmente ambedue derivarono il racconto fondamentale da una stessa fonte: una novella del libro dei *Sette Savi*, narrata poi anche dal Sercambi; ma ciascuno la svolse secondo il proprio gusto e la propria arte. Rapido, efficace, schietto nella sua rude verità il racconto del Bojardo, più lungo e più drammatico quello del Cieco, il quale per altro, nelle sue pretensioni di poeta colto, immagina il protagonista perseguitato dall'ira degli dèi, per avere ucciso un delfino che traeva il carro di Nettuno. Nel primo niun movimento di vera passione, ma l'istinto brutale del piacere che avvicina Ordauro a Leodilla; nel secondo un certo calore di sentimento, che si muta ben presto in sentimentalismo; nel Bojardo una certa qual serietà, nel Cieco lo studio di eccitare nei suoi ascoltatori il riso moltiplicando gli accessori, gli scherzi, i particolari oscenissimi e nauseanti; nell'uno, infine, la solita signorile franchezza di colorito e di eloquio, nell'altro uno stile fiacco e scolorito.

Il *Persiano.*

Riceveva stipendio sulla fine del quattrocento dalla corte di Ferrara, come improvvisatore, un Francesco Cieco, fiorentino, il quale, secondo il Rua, non ha che fare coll'autore del *Mambriano*. Egli lasciò anche un poemetto, tradotto dal francese, *Persiano, figliuolo di Altobello*, « lunga narrazione, priva d'ogni valore artistico », della invasione fatta da codesto re in Francia, e della sua sconfitta. E basti averlo nominato. Ma in quella stessa corte si veniva maturando e addestrando nell'esercizio della poesia più elevata colui che doveva fare del romanzo l'opera più splendida della rinnovata letteratura italiana.

CAPITOLO SECONDO

Il poema cavalleresco nel punto culminante del Rinascimento.

Poemi che precedono l'apparizione del *Furioso*. — Lodovico Ariosto: la vita. — I frammenti del *Rinaldo Ardito*. — L'*Orlando Furioso*: la materia, le fonti, i caratteri estetici, i pregi d'arte. — La fortuna del *Furioso*. — I *Cinque canti* e i frammenti epici.

I precursori dell'Ariosto.

Nota il Gaspary come ogni opera d'arte veramente insigne, nella quale si assommino, per dir così, i caratteri, le tendenze, il gusto estetico di tutta una generazione, sia preceduta da tentativi più o meno felici, i quali operano indirettamente sopra il futuro grande scrittore, mostrandogli ciò ch' egli deve lasciare e quello che deve fare, per imporsi all'ammirazione dei contemporanei. Così le rozze visioni dettate da inetti scrittori e i primi tentativi di poemi allegorici, preparano in qualche modo la *Divina Commedia,* e i dimenticati poemi eroici della prima metà del cinquecento servono quasi di ammaestramento e di norma al Tasso per comporre la *Gerusalemme.*

Anche nello svolgimento del poema cavalleresco, il quale tocca col *Furioso*, non dirò già l'ultimo grado della perfezione (chè questa parola, applicata alle opere letterarie, non ha ragione di essere), ma uno stadio più evoluto di questa forma d'arte, si ha una vera e graduale progressione. Vi si provarono il Pulci ed il Bojardo, ma il primo intese più a dilettare i suoi mecenati che a comporre un poema da cui potesse venirgli gloria di grande scrittore; all'altro la non perfetta educazione letteraria, la natura poetica, più felice nell'espressione del sentimento lirico che nella concezione dei caratteri e nella creazione di un'opera organica, le vicende dolorose della vita, che gl'impedirono di darsi tutto al suo lavoro, la scarsa abitudine della lingua, tolsero di condurre il poema ad un alto grado di eccellenza. Vi si provò un artista mediocre, il Bello,

ma e la mediocrità dell'ingegno e le dure necessità della vita non lo lasciarono pure accostarsi al suo predecessore. Vi si provò infine Lodovico Ariosto, ed un ventennio dopo la morte del Bojardo egli dava all'Italia il *Furioso*, di cui mi accingo a parlare. Prima per altro, per non lasciar lacune nella storia del poema cavalleresco che vengo delineando, devo far cenno di alcuni dimenticati poemetti, scritti appunto tra la composizione dell'*Innamorato* e l'apparizione del capolavoro ariostesco.

Poemi pubblicati o composti sul principio del s. XVI.

Quanto codesto genere di poesia fosse accetto al pubblico, apparisce già dalle replicate ristampe che si fanno in questo tempo, oltre che del *Morgante*, di rozzi poemi del quattrocento, quali *Altobello e re Troiano* di anonimo, *Antafor di Barosia*, messo in versi da uno sconosciuto nel 1493, l'*Aspramonte*, il *Gigante Malossa*, il *Tradimento di Gano contro Rinaldo paladino*, il fortunato poemetto *Bradiamonte*, il *Buovo* d'*Antona*, l'*Innamoramento di Carlo Magno*, il *Danese*, *Drusiano del Leone*, l'*Innamoramento di Milone e Berta*, *Dama Rovenza*, la *Sala di Malagigi*, la popolarissima *Spagna*, la *Trabisonda*, il *Tristano*, *La battaglia di Tristano e Lancellotto e Galasso*, ecc., il *Morante gigante* l' *Innamoramento di Rinaldo*, uno dei più ammirati, a giudicare dal numero delle ristampe, e via via. Evidentemente tali poemi si stampavano in servigio del pubblico meno colto, e basta leggerne poche ottave per conoscere come chi gustava l'*Innamorato*, non poteva certo dilettarsi di queste inette composizioni. Spesso poi si tratta di rozzi racconti, del quattrocento, ai quali, per adescare il pubblico, gli editori dànno un nuovo titolo, che non sempre risponde alla materia, com'è, per esempio, dell'*Innamoramento di Rinaldo* testè citato, il quale è ben lontano dal presentare, come parrebbe a prima giunta, somiglianze col poema del Bojardo.

Molti se ne composero di nuovi da oscuri rimatori, le cui opere furono dimenticate appena pubblicate.

Non si conoscono edizioni anteriori al 1500 di un *Falconetto*, breve poema di ignoto autore, nel quale si narra come questo giovine, signore di un castello in Persia, saputo che il proprio re è stato sconfitto dai cristiani, passa in Francia, per vendicarlo. Gano si accorda con lui sperando di vedere fiaccato l'orgoglio di Rinaldo, e per poco i cristiani non hanno la peggio. Se non che interviene Orlando che uccide Falconetto e smaschera l'ipocrisia di Gano. Col racconto della guerra s'intreccia quello degli amori di Rinaldo e Dusilina. L'intonazione e la tec-

nica del racconto ci richiamano alle disadorne composizioni dei cantastorie: e tali sono pure la *Vendetta di Falconetto*, *libro di mirandi facti di Paladini*, di anonimo; *La grande guerra et rotta del Scapigliato* di Cristoforo Altissimo, fiorentino, in cui si descrivono le battaglie fatte da quell'eroe per acquistare la mano di Rosetta, figlia dell'Almansore di Russia, che vuol poi essere coronata regina di Francia: due minuscoli poemetti di Giovanni Andrea Narciso, il *Passamonte* (1506) ed il *Fortunato* (1508). La *Leandra* di Pietro Duranti da Gualdo (1508) è un singolare poema di ventiquattro canti in sesta rima, la cui azione non ha nè principio, nè fine, non già per colpa dell'autore, ma del caso, che gli ha fatto capitare tra mano un esemplare imperfetto della cronaca di Turfino!

La istoria che trovai sì dilettosa
Era senza principio et senza fine,
Era squarciato il libro et ogni cosa,
Giacea la rosa morta tra le spine.
Quanto era il libro, in rima traslatai
Sol per passar il tempo e li miei guai.

Vi si narra come Rinaldo, lasciata Parigi per le solite bizze coi Maganzesi, perviene a Gerusalemme, dove il Soldano ha bandito una giostra, premio della quale sarà la leggiadra Leandra. Il paladino riesce vittorioso e conquista anche l'animo della fanciulla, che fugge con lui quando il padre, sobbillato da Gano, vuol farlo prigione. Stando essi assediati in una rocca, Leandra crede per errore che Rinaldo sia stato ucciso, si precipita capofitto e muore. Siamo appena al sesto canto: e il poeta continua a narrare spedizioni di Carlomagno in Terrasanta ed in Grecia, e peregrinazioni di Rinaldo, il vero protagonista, in Oriente. Una volta ei viene sotto mentite spoglie a Parigi, e smaschera Gano, che ottiene per altro dell'imperatore il perdono. Mentre i Francesi si preparano a una nuova spedizione, Gano convita i paladini, ma l'allegro Malagigi

In gatte, serpe, rospi e scorpioni...
Fè tramutar le starne et i capponi,

con grande sdegno di Rinaldo, che si crede beffato. Ma qui lo scipito racconto s'arresta.

Incompiuto è pure l'*Innamoramento di Galvano*, di Matteo Fossa, patrizio cremonese e « poeta laureato », noto anche per taluni versi maccheronici. Negli episodi dei canti e nel-

l'ibridismo della lingua il Fossa richiama alla mente il Bojardo; ma la materia del poema — gli amori di Galvano, cavaliere d'Artù, con Gaia, figlia di Morgana, e amori ed avventure di cui sono protagonisti altri cavalieri arturiani — è goffamente distribuita ed esposta senz'arte nè grazia.

Non mi è stato possibile avere sott'occhio alcuna delle prime edizioni dell'*Uggeri il Danese* in versi, per confrontarla con quella del 1553, che ho tra mano. In questa segue al titolo l'aggiunta « opera bella e piacevole d'arme e d'amore », che, a mia notizia, non si trova in nessun poema anteriore all'*Innamorato*; ma essa potrebb' essere un' aggiunta fatta in tempi posteriori, e d'altra parte la intonazione e l'arte del narratore ci richiamano ai poemi dei cantastorie toscani: onde io credo si tratti di una ristampa di un poema del quattrocento con, forse, qualche aggiunta.

Non ho modo di stabilire in quale anno un oscuro rimatore abbia messo in versi la storia di *Aiolfo del Barbicone*, narrata da Andrea da Barberino, nè se esso sia toscano o d'altra regione d'Italia. Io ho dinanzi un esemplare del 1519, ma il poema fu stampato anche nel 1516. Curioso è il titolo: *Aiolfo del Barbicone, disceso dalla nobile stirpe di Rinaldo, il quale tracta delle battaglie da poi la morte di re Carlo Magno, e come fu capitanio de venetiani et come conquistò Candia et molte altre citade et come Mirabello suo figliolo fu facto imperatore di Costantinopoli.* Certo è che l' opera si manifesta per quella di un rozzo poeta popolare, e che egli si è valso largamente del romanzo omonimo in prosa di Andrea da Barberino, pubblicato da Del Prete.

Su tutta questa schiera volgare di inetti rimatori si leva gigante Lodovico Ariosto. L'Ariosto. Cenni biografici.

È stato osservato giustamente che l'Ariosto è, dopo Dante, il poeta italiano la cui vita « c'è nota meno compiutamente e meno precisamente ». Ad essa attende ora una società di letterati; ne dirò intanto qualche cosa, servendomi specialmente delle notizie date dal Cappelli, dal Campori e dal Rossi.

La vita di messer Lodovico non è intessuta di imprese magnanime, di casi avventurosi, o di pietose vicende, ma è quasi tutta una vita di piccole lotte, di contrasti, di sacrifici durati e sopportati con fermezza e dignità: vita allietata a quando a quando dall'amore, e abbellita dal riflesso di una coscienza naturalmente onesta; talchè, seguendone la storia attraverso le

scarse lettere e le testimonianze sincrone, torna a mente la lode dell'Alighieri al Romeo di Provenza:

> E se il mondo sapesse il cor ch'egli ebbe....
> Assai lo loda, e più lo loderebbe.

Nato a Reggio d'Emilia, nel settembre del 1474, di famiglia da lunga pezza al servizio dei duchi di Ferrara, fu il primo dei dieci figli di Nicolò Ariosto — creato insieme coi fratelli conte da Federico III imperatore — e di quella Daria Malaguzzi, nella cui famiglia le lettere e specialmente la poesia erano state coltivate con amore. Lasciata la città natale, donde avrà fatto frequenti gite nella villa paterna detta il Mauriziano, che sorgeva poco lungi da Reggio, passò col padre a Rovigo, poi a Ferrara, dove attese dapprima agli studi di legge, e più volontieri e con maggior profitto a quelli di letteratura; indi, dopo molti contrasti, solo a questi ultimi. Leggeva con vivo interesse gli autori classici sotto la guida di Gregorio da Spoleto, e componeva già con disinvolta eleganza carmi latini, quando lo lasciarono, prima il maestro, passato in Francia, poi il padre, che gli morì in ancor fresca età nel 1500. Il giovane poeta, divenuto per forza il capo della famiglia, dovè pensare ad amministrare la non pingue sostanza ed accrescere le rendite con altri proventi: cure alle quali trovava qualche distrazione negli studi, che non intermise mai, e in qualche facile amore.

Se è vera la notizia dataci dal Pigna e da altri, che egli tradusse in italiano « romanzi francesi e spagnuoli, e fra gli altri Gotifredi Baione », codesti esercizi coi quali il futuro autore dell'*Orlando* s'addestrava a trattare materia romanzesca, cadono probabilmente in questi anni. Nel 1502 ebbe la carica di capitano della rocca di Canossa; nel '03 credette di avere provveduto onorevolmente a sè ed al suo decoro entrando al servizio di Ippolito d'Este, principe non migliore, peggiore forse che la maggior parte di quelli del suo tempo: astuto, vendicativo, amante dei piaceri della vita, non digiuno di lettere. Con lui stette ben quattordici anni, nei quali lo servì non soltanto « di parole e d'opera d'inchiostro ». Quali fossero precisamente le sue attribuzioni, non sappiamo con certezza: ma a quando a quando egli doveva lasciar Ferrara per recarsi in Toscana, in Lombardia, in Romagna, dovunque quegli lo mandasse, per trattare interessi suoi pubblici o privati, per recar ambasciate,

rallegramenti, omaggi a principi e gentildonne. Nel 1509 e nel '10 fu più volte a Roma, per sollecitare favori al suo padrone e per istornare dal capo di lui le ire del papa. I moderni biografi gli dànno anzi lode di aver usato ne' maneggi politici una particolare disposizione di natura, secondata dall'ingegno, dallo studio, dall'uso della corte, dalla gentilezza e nobiltà dei modi. Anche in mezzo a fatti d'arme si trovò il poeta, e, dissimile da Orazio, vi si comportò nobilmente: ciò fu, come pare, nella battaglia combattuta nel 1510 presso Polesella tra le milizie ducali e quelle dei Veneziani. Così pure o prese parte alla battaglia di Ravenna, o vide almeno gli orrori del campo seminato di cadaveri e lo strazio che fecero i vincitori, della infelice città.

Circa questo tempo ebbe da un' Orsolina Cutinelli, donna di bassa condizione, un figliuolo, Virginio, che amò teneramente. Infatti quando la donna, dotata da lui di « seicento marchesine », andò sposa ad un contadino ferrarese, si tenne seco il figliuolo già legittimato, e provvide poi largamente alla sua educazione.

La cronologia del *Furioso*.

In mezzo a questa vita nè tranquilla nè agiata egli si occupò di studi, compose in volgare, parte per elezione, parte per desiderio de' suoi padroni, commedie, rime, satire, e fu anche sopraintendente agli spettacoli teatrali: ma l'opera cui attese con più ardore, fu il *Furioso*. Quando vi ponesse mano, non sappiamo: probabilmente tra il 1502 ed il 1503, allorchè, dimorando per qualche tempo nel Mauriziano, tra le delizie del luogo e della natura, « in più d'una lingua » ed « in più d'un stile » (scrive egli stesso nella satira quarta) « rivi traea sin dal Gorgoneo laco », cioè (spiega il Lisio) trattava con alta ispirazione poetica gravi argomenti. Certo nel 1507 ne aveva già composto buona parte; scrive infatti Isabella d'Este che l'Ariosto, avendogliene letto alcuni tratti, le fece passare due giorni non solo senza fastidio, ma con piacere grandissimo.

Ma più importante è un accenno in una lettera dell'Ariosto stesso al cardinale Ippolito, in data 25 dicembre 1509, nella quale scrive che si è rallegrato immensamente della vittoria riportata dai due fratelli sull'armata della Repubblica Veneta, perchè « oltra l'util publico, la mia Musa avrà istoria da dipingere nel padiglione del mio Ruggiero a nuova laude di V. S. ». È chiaro che l'Ariosto aveva già pensato a far dipingere sul padiglione nuziale di Bradamante e Ruggiero le imprese glo-

riose del suo signore; ed è evidente che, se un semplice accenno gli bastò per farsi intendere da quello, il Cardinale conosceva già tutta la tela del poema. Affermare poi che questo fosse compiuto o quasi, sarebbe correre un po' troppo colla immaginazione.

Vi lavorava quando e come poteva, ne' ritagli di tempo, ne' momenti d'ispirazione poetica, salvo poi a correggere, togliere, rimutare; e del modo con cui componeva, si può avere un'idea da quello che scrive nel '12 al marchese di Mantova. « Oltre che il libro non sia limato nè fornito ancora, come quello che è grande et ha bisogno di grande opera, è ancora scritto per modo, con infinite chiose e liture, e trasportato di qua e di là, che fôra impossibile che altri che io lo leggessi ». Ciò nonostante gli amici e i signori che lo conoscevano, ne chiedevano con desiderio di vedere le parti già composte; onde le faceva copiare per mandarle loro, e all'occasione le leggeva egli stesso. Vuolsi che un'efficace spinta a finire il poema gli venisse da Alessandra Benucci, rimasta vedova da poco di Tito Strozzi, nella cui dolce intimità ei passò il maggio e il giugno del 1513, reduce da Roma. Certo che se gli occhi di lei ebbero potere di trattenerlo a lungo in Firenze, mentre prima era disposto di venirsene dritto dritto a Ferrara, può ben darsi che ella lo sollecitasse a compiere il suo capolavoro. Infatti nel '15 se ne cominciava la stampa, condotta a termine nell'aprile del '16.

Non pare che il poema fosse pubblicato, come affermò taluno, a spese del Cardinale: certo questi non si mostrò molto grato al poeta delle lodi dategli, mentre avrebbe preferito un segretario che lo avesse servito in tutto e per tutto secondo i suoi desideri. Ma si disgustò interamente con lui quando nel '17 ricusò di seguirlo in Ungheria. A più che quarant'anni e con una salute non di ferro, cambiare clima, abitudini, tenore di vita, era un sacrificio troppo grande per il poeta, tanto più che del tutto inadeguato era il vantaggio ch'egli n'avrebbe ritratto! Dopo aver tentato, inutilmente, di placare il suo signore, si vide da lui congedato; onde, privato anche di alcuni benefizi, cominciò a pensare a' casi suoi. Non si creda per altro che si trovasse del tutto sprovveduto. Recentemente è stata pubblicata la bolla con cui Leone X gli conferiva il beneficio di S. Agata, rimasto vacante nel 1514 per rinunzia del titolare, e che il poeta tenne fino alla morte. Esso gli rendeva

« trecento ducati d'oro », circa tremilacinquecento delle nostre lire, da cui doveva detrarre solo un assegno al prete che adempiva per lui agli obblighi ecclesiastici inerenti. È ben vero che, quantunque non ammogliato, aveva degl'impegni.

Mentre stava maneggiando di avere un impiego altrove, fu dal duca Alfonso accolto alla sua corte con discreto trattamento. Passò qualche anno più riposato che non quelli in cui aveva servito il cardinale, ma non scevro da brighe per ragioni di un'eredità contestatagli dal fisco. Intanto correggeva il *Furioso,* del quale preparava una nuova edizione, per essere esaurita la prima; ma procedeva lentamente nel suo lavoro, chè aveva « altra voglia che di pensare a favole »: la nuova edizione infatti uscì solo nel 1521. In gravi pensieri e strettezze l'Ariosto dovette acconciarsi a chiedere al suo signore il governo della Garfagnana, venuta novellamente sotto il dominio del duca, e da cui poteva ritrarre, pur onestamente, discreti proventi. Con quale animo vi andasse il poeta, amante del quieto vivere in età di quarant'otto anni, legato già d'amore alla Benucci e colla certezza di aver che fare con gente riottosa e selvatica, ognuno può pensare: quale vita conducesse, lo dice egli nella satira che un anno dopo diresse a Sigismondo Malaguzzi, e che è inutile qui riportare. L'Ariosto in Garfagnana.

Piace per altro vedere come il cantore dei facili amori e delle follie, portasse fede al suo uffizio, non glorioso, certamente, ma nemmeno ignobile o volgare. Cercava di conciliar le ragioni della giustizia con quelle di un'illuminata bontà, ed il rispetto al suo signore colla sua dignità personale. Onde lo vediamo lagnarsi con quest'ultimo che, invece di difendere « l'onore e l'ufficio suo », mandi impuniti i malvagi, dando così aiuto a « deprimere l'autorità del magistro ». Ma le sue erano lagnanze che non trovavano ascolto, perciò nell'estate del '25 per suo stesso desiderio fu richiamato e tornò con piacere a Ferrara, sperando, oltre che di riunirsi alla sua donna, di potersi occupare del poema. Poco appresso nel' 26, forse per avere minori brighe e vivere ancora più tranquillo, comperò una casetta con giardino in via Mirasole, e vi spese attorno cure e denaro, per ridurla quale egli voleva.

Incarichi di qualche importanza dalla corte non pare che ne avesse, salvo che quello di preparare una commedia per le nozze di Ercole, figlio di Alfonso, con Renata di Va-

lois; sappiamo per altro di un suo viaggio a Venezia nel novembre 1530, al seguito del duca.

Gli ultimi anni.

Gli ultimi anni, consolati anche dal matrimonio avvenuto, come pare certo, ma nascostamente, colla Benucci, passò tutto intento ad una nuova edizione del poema. Di Ferrara si mosse nell'estate del '31, per andare ai bagni di Abano col suo signore: da Abano passò a Padova, invitatovi da un amico per ristabilirsi di una indisposizione, e dove sperava correggere col Bembo il poema, come era stato sempre suo vivo desiderio, significato al Bembo stesso per lettera; ma vi si fermò troppo poco perchè possiam credere che questo succedesse realmente. Nel settembre era a Ferrara, e nella primavera del '32 poneva mano alla ristampa del poema, la quale lo affaticò molto, avendo egli stesso corretto le bozze, anzi talvolta interrompendo la tiratura di un foglio per nuovi mutamenti introdotti all'ultimo momento.

Il poema uscì nell'autunno, e l'Ariosto, andato col duca a Mantova incontro all'imperatore, ebbe la soddisfazione di presentare a questo una copia del poema: non quella di esser coronato poeta, che gli fu promessa.

Reduce di Mantova, ammalò di male alla vescica, a cui poi sopravvennero altri disturbi, e dopo cinque mesi di sofferenze morì nel 6 luglio del 1533. Legò il suo al figlio Virginio e ad un altro, Battista. Il primo, che aveva studiato a Padova, fece quanto era in lui per accrescere la gloria ed onorare la memoria del padre, anzi provvide alla sua fama, pubblicando anche alcune *Memorie*; il secondo seguì il mestiere dell'armi.

Lasciate da parte le liriche, le satire e le commedie, delle quali non devo far parola se non per notare che l'autore del più insigne poema cavalleresco italiano trattò anche la poesia drammatica e satirica, dirò che è mio compito discorrere dei frammenti del *Rinaldo Ardito*, attribuiti al poeta, del *Furioso*, de' *Cinque Canti* e de' frammenti; chè di un poema epico su le imprese di Obizzo terzo (quegli che sposò la famosa Lippa Ariosta, una progenitrice del poeta), da lui cominciato nella giovinezza, nulla ci rimane.

I frammenti del *Rinaldo Ardito*.

Anton Francesco Doni nella *Seconda libreria* afferma che l'Ariosto compose un poemetto in dodici canti, intitolato *Rinaldo Ardito*, e la notizia di lui fu riprodotta e quasi avvalorata dal Baruffaldi e dal Mazzuchelli. Il primo anzi nella nota biografia del poeta ne riportò parecchi tratti di sur un codice

della Biblioteca di Ferrara, codice contenente, senza alcuna intitolazione, quattro lunghi frammenti del poemetto. I quali nel 1846 furono pubblicati integralmente da I. Giampieri e G. Aiazzi, con una prefazione in cui sostenevano l'autografia del codice ferrarese. Pro e contro di questa scrissero vari biografi e letterati: recentissimamente se ne occuparono G. Targioni Tozzetti, ripubblicando un suo scritto anteriore sul *Rinaldo Ardito di L. Ariosto,* ed il Salza, dando alla luce alcune « indagini preliminari » *Sui frammenti del R. A.*: io cercherò di riassumere i loro ragionamenti, lasciando al lettore di cavarne le conclusioni che gli sembrano più sicure.

Dirò intanto che la materia di questi frammenti, quali furono pubblicati dai primi editori, è la seguente. È imminente un duello tra il Saracino Artiro e Salomone cristiano. Ferraù che ha ucciso una fata nemica di Amore, è accolto festosamente dalla ninfa Liquezia e si prepara ad entrare nel regno di Venere. Malagigi s'invola al furore di Galliciana, con cui è giaciuto sotto le mentite spoglie di Orlando, e lascia un demonio a sbrigarsi con lei. Intanto si combatte una battaglia generale tra Cristiani e Saracini, e vi fan prova di valore Bradamante, Uggeri, Dudone, Namo, Ricciardetto. Rinaldo, travestito da Saracino, penetra nel campo dei nemici per poter esplorare le loro forze e più facilmente avere la vittoria. Infatti gl'Infedeli sono sconfitti. Orlando battezza Fondrano, altri Saracini e la stessa Galliciana. Ferraù nel regno di Venere assiste al trionfo d'Amore, poi si sottomette al giogo di Venere, e, certo della sua assistenza in ogni impresa amorosa, muove verso la Persia. Continua la lotta tra i Cristiani e gl'Infedeli. Carlomagno prepara una crociata, ed intanto gli viene annunziato che un esercito di Italiani sta per venire sotto le sue bandiere, anzi l'esercito giunge poco appresso accompagnato dallo stesso pontefice, ed è accolto con gran festa. Rinaldo sta per sollazzarsi con Ismonda, quando un gran rumore disturba la gioconda impresa. Bradamante, che cerca di Rinaldo, trova una donna che era condotta al supplizio, e la libera; si prepara poscia a udire da lei la sua storia. Il rumore che ha disturbato Rinaldo, è prodotto da un ciclope, il quale si azzuffa col paladino, che cade svenuto. Quegli poi conduce in un bosco la smarrita donzella: Rinaldo, rinvenuto, si dispera.

In questo racconto, così come l'abbiamo, è da ravvisare un'azione principale e tre episodi: l'azione principale è una

delle solite guerre di re Carlo contro un'orda di Saracini, guerra che procede con varia vicenda, finchè Rinaldo vince coll'astuzia i nemici di Cristo: ma a quest'azione ne succedeva subito un'altra consimile, qui appena accennata: una spedizione dell'imperatore in Terra Santa per liberare il Santo Sepolcro. Gli episodi erano: Orlando pugnante in Oriente per difesa ed amore di Galliciana, la quale si converte poi con i suoi sudditi alla fede: Ferraù che trova nel regno di Venere strane venture, ed infine Rinaldo che ama Ismonda, rapitagli poscia da un ciclope. Quello di Malagigi è un episodio comico, che si ricollega al primo.

Evidentemente nel poemetto sono molte lacune: mancano gli antecedenti della lotta tra Cristiani e Saracini, la rassegna dei due eserciti, l'andata di Orlando in Oriente, l'innamoramento di Rinaldo e Ismonda, la lotta tra Ferraù e la fata nemica di amore: resta a sapere come vada a finire il duello tra Artiro e Serpentino, chi sia la donna liberata da Bradamante: infine manca il compimento di alcune azioni appena avviate.

Non basta: i frammenti (lo rileva molto bene il Salza) sono stati pubblicati dai primi editori in modo del tutto arbitrario; essi hanno spostato i quaderni del manoscritto di cui uno solo era numerato, e n' è uscito un guazzabuglio. Secondo lui il poemetto, l'autore del quale aveva composto altre parti, anzi, forse, sbozzata tutta la tela, era così distribuito. Due eserciti stanno di fronte, Cristiani e Saracini. Dall'esercito degl'Infedeli si distacca Ferraù, il quale incontra singolari avventure d'amore; e intanto Orlando in Oriente combatte per Galliciana. I due eserciti, di cui il poeta faceva la rassegna, si azzuffano, e vincono i Cristiani per le arti di Rinaldo. Il quale poscia s'innamora di Ismonda che gli viene rapita. In questo tempo l'imperatore prepara una crociata. Forse (se la donna trovata da Brandamante è Ismonda) Rinaldo si ricongiungeva con questa.

La materia del poemetto, la quale ci richiama ad un tempo anteriore a quello in cui si immagina svolgersi l'azione del *Furioso*, è tale che potrebbe benissimo essere uscita dalla fantasia dell'Ariosto; quanto alla forma, un esame pazientissimo fatto dal Targioni Tozzetti mostra che tutti i caratteri estetici e linguistici, e parecchi difetti che noi riscontriamo in questi frammenti, in altre parole i principii dei canti, le chiuse, i suoni aspri, i troncamenti insoliti negli altri poeti, le sviste ortografiche, lo scambio delle vocali, le metatesi, le sincopi, i raddoppiamenti

e scempiamenti erronei, i latinismi, i bisticci, le assonanze, la struttura di alcuni versi, certi concetti e sentenze, ricorrono anche nelle edizioni del *Furioso* del 1516, del '21 e del '32, sì che di qui scaturirebbero le prove più sicure della paternità del *Rinaldo*. Il Salza accetta queste conclusioni, e dimostra per parte sua che non c'è nessuna ragione la quale possa farci dubitare della attestazione del Doni; senonchè c'è una questione, dirò così, pregiudiziale. Il codice, che senza dubbio è di mano dell'autore, perocchè pieno di pentimenti e cancellature, appare scritto dall'Ariosto, o no? Domanda molto semplice, alla quale gl'intendenti hanno dato due risposte affatto disformi; perocchè un bibliotecario della Comunale di Ferrara, interpellato del suo parere nel 1840, e alcuni intendenti di libri, italiani e stranieri, affermarono concordemente che i frammenti del poemetto sono di mano del poeta; invece l'attuale bibliotecario della Comunale di Ferrara ed altri con lui, istituito un attento raffronto degli autografi ariosteschi, sono venuti nelle conclusioni che questi « non riproducono le scritture dell'Ariosto ».

Che il poema sia un tentativo del fratello Gabriele o del figlio Virginio, e che il codice abbia correzioni di mano del poeta? Anche questa ipotesi fu affacciata, ma non pare abbia sicuro fondamento; sicchè per ora è prudente lasciare la questione *sub iudice* e attendere il frutto di nuove ricerche avviate dagli studiosi.

Le varie redazioni del *Furioso*.

Il poema ariostesco, uscito, come si è detto, la prima volta nel 1516, aveva solo quaranta canti, e non soddisfaceva interamente l'autore, non tanto per lo svolgimento e l'ampiezza dell'azione, quanto per la lingua e lo stile, onde fino dal '19, e forse anche da qualche anno innanzi, attendeva a correggerlo e limarlo. In realtà, il bisogno di farne una seconda edizione (già nel '20 l'autore credeva non ci fossero in Italia « più Orlandi da vendere ») fece sì ch'egli si accontentasse di inserirvi in tutto una diecina di stanze, che « spiegano od aggiungono qualche particolare », e di migliorarne lo stile. Le quali parole (lo dirò subito) non devono ingenerare nel lettore la fallace credenza che il poeta si sia venuto accostando con molta lentezza e fatica a quella perfezione stilistica che ammiriamo nel suo capolavoro. Recentemente è stato fatto notare che sono a centinaia le stanze della prima edizione le quali passarono senza correzione di sorta nelle successive, sì da potersi concludere che l'Ariosto già durante la prima compo-

sizione del poema era « nel pieno possesso dell'arte formale », e che i difetti che vi rilevava, dipendevano dal non aver avuto agio di limarlo e rilimarlo. Reduce dalla Garfagnana, cominciò a pensare ad una terza edizione, che si avvantaggiasse sulle altre per maggior abbondanza di materia e maggior finitezza di lingua e di stile. Io non credo che, per effetto di più matura riflessione, si fosse venuta determinando meglio nella sua mente l'idea astratta del poema romanzesco; ma forse questo, quale gli stava dinnanzi, non rispondeva del tutto al disegno ch'egli aveva primamente concepito; forse a qualche personaggio, Orlando, per esempio, Ruggero, Bradamante, voleva aggiungere qualche tocco, che ne facesse spiccar meglio il carattere. Alle ragioni estetiche si aggiunsero poi quelle di opportunità: la politica del duca Alfonso intorno al 1529 divenne spagnoleggiante, e il poeta dovè ritoccare alquanti passi del poema e sostituire, nel canto XXXIII, all'aggiunta già preparata, che si legge oggi ne' frammenti epici e contiene come un riassunto della storia d'Italia nel medio evo, altra materia. La nuova edizione uscì solo nel '32, accresciuta di sei canti, cioè dell'episodio di Olimpia e Bireno, di quello d'Ullania, e dell'ultima parte riguardante gl' impedimenti frapposti alle nozze di Ruggero e Bradamante. E nemmeno questa edizione soddisfaceva l'incontentabile artista, il quale pensava, già prima che il poema uscisse, a « nuova giunta », poichè vi riconosceva per entro « delli errori circa la lingua ». Ma la morte gl'impedì questa nuova revisione, disegnata anche per le commedie.

Di un poema così popolare come il *Furioso*, parmi inutile dare un riassunto ordinato e preciso, tanto più che il lettore non potrebbe abbracciarne con uno sguardo solo tutta l'azione. Compendierò invece la materia, raggruppandola e suddividendola in modo che s'abbia ugualmente un'idea e della vastità e della varietà di essa.

La materia.

Tre sono le azioni principali che il Bojardo ha iniziate e condotte a buon punto, ma non esaurite: la guerra di Agramante (a cui si è poi collegato Marsiglio) contro Carlo Magno, l'amore di Orlando per Angelica, che fa correre il paladino dietro a lei in Oriente ed in Occidente, e l'innamoramento di Bradamante e Ruggero. A queste tre azioni principali se ne intrecciano altre secondarie; Mandricardo è venuto egli pure in Francia « senz'arme a piede e come peregrino », per vendicare la morte del padre Agricane, e Gradasso vuole acquistare

Durindana e Bajardo. Rinaldo è innamorato di Angelica, che l'odia: e così Sacripante che va in cerca di lei, e Ferraù che, pur amandola, accorre sotto le insegne del re Marsiglio. Astolfo è prigioniero di Alcina, tramutato da lei in mirto; Grifone ed Aquilante, per opera delle due fate che vogliono impedire la loro andata in Francia, combattono inutilmente contro Orrilo; Marfisa, inseguito vanamente Brunello, trova due cavalieri, che la conducono poscia seco in Francia; Lucina, liberata insieme con Gradasso dall'Orco per opera di Mandricardo, fa poi naufragio co' suoi salvatori al capo della Runa; Origille rimasta a Costantinopoli, si prepara a tradire Grifone per un novello amante, Ricciardetto è innamorato della figlia di re Marsiglio, e Fiordispina arde d'amore per Bradamante, da lei creduta un cavaliero. Gradasso e Ruggero sono indirizzati ad un castello, additato loro da un nano; Viviano e Malagigi sono prigionieri di Ferraù.

L'Ariosto ripiglia le tre azioni al punto in cui le ha lasciate il suo antecessore, e conduce innanzi le altre minori, meno quelle: di Marfisa, che ci presenta tutta sola in via verso Damasco; di Lucina, che apparisce già moglie di Norandino, il quale fa grandi feste per la sua liberazione; e di Fiordispina innamoratasi di Bradamante, sebbene questo episodio egli non lasci propriamente a mezzo, ma solo gli dia uno svolgimento diverso.

La guerra tra Carlomagno e Saraceni.

Al principio dell'azione Carlomagno è in grandi distrette per la sconfitta ricevuta, e siccome

> dal re d'Africa battaglia
> Et assedio v'aspetta, usa gran cura
> A raccor buona gente e vettovaglia,
> Far cavamenti e riparar le mura;

inoltre manda Rinaldo a chiedere aiuto al re di Scozia e d'Inghilterra. Agramante, saputo che gli aiuti sono in cammino, sollecita l'assedio di Parigi, ma frattanto il Silenzio, per ordine divino, s'accompagna all'esercito guidato da Rinaldo e lo conduce alle porte di quella, già assalita furiosamente dai Saracini. Il loro arrivo salva la città, anzi i Pagani da assalitori diventano alla loro volta assediati, tanto più che, entrata la Gelosia nel campo saracino, Rodomonte si è già allontanato in cerca del rivale Mandricardo. Ma poco appresso i due, rintracciati da Marfisa e da Ruggero e accompagnati anche da Gradasso e Sacripante, assalgono il campo cristiano, da cui sono

assenti Orlando, pazzo, e Rinaldo, allontanatosi per poco per andare in cerca d'Angelica; e ne fanno strage. Poco per altro dura tra loro l'accordo, chè ben presto, a cagione della scelta fatta da Doralice, Rodomonte lascia la Francia, risoluto di far ritorno in Africa, Rinaldo col fiore de' suoi assalta i Mori improvvisamente, e li volge in fuga. Lo stesso Agramante si ritira in Arli, con l'esercito decimato e raccoglie nuove forze. In tale distretta egli propone un duello tra due campioni, e Carlo accetta tenendosi sicuro della vittoria. Combattono Rinaldo e Ruggero, ma Agramante, temendo che il suo campione sia sconfitto, e credendosi aver seco Rodomonte, turba il combattimento. Male però gliene incoglie, che è sconfitto, e costretto a riparare in Africa. Astolfo con un esercito di Nubiani miracolosamente attraversa i deserti di Libia, senza che l'arena dia loro noia, miracolosamente li fornisce di cavalli, e tutti insieme assaltano la città di Biserta, mal difesa da due re lasciativi in presidio. Intanto Astolfo si procura una flotta con cui liberare Provenza ed Acquamorta, tenute ancora dai Saracini. La flotta incontra Agramante che ritorna con poche navi in Africa e che è sconfitto, anzi poco appresso la stessa città di Biserta cade in potere dei cristiani guidati da Astolfo, da Orlando, rinsavito, da Dudone e da Brandimarte. Agramante, per ripararsi da una procella, scende in una isoletta, alla quale era sbarcato per la stessa ragione Gradasso, che tornava in Sercana menando seco Bojardo. Agramante, consigliato da Gradasso, propone ad Orlando un duello di tre cristiani contro tre saracini. Orlando è lietissimo, perchè spera di riacquistar Durindana, Brigliadoro e il corno magico. Pugnano a Lipadusa egli stesso, Brandimarte ed Oliviero contro Agramante, Gradasso e Sobrino. Di questi i due primi restano uccisi, e Sobrino malconcio; ai cristiani la vittoria costa cara, perchè vi perde la vita Brandimarte, ed Oliviero è ferito. Coi funerali del morto cavaliere e colle accoglienze festose di Carlo ai paladini si chiude questa azione, non si però che il poeta non lasci come un addentellato per incastrarvi l'ultima parte dell'altra azione, gli amori di Bradamante e Ruggero, come vedremo più innanzi.

La pazzia di Orlando.

Col racconto della guerra, solidamente impostato e abilmente diviso in tre parti, l'assedio di Parigi, i fatti di Arli, il passaggio in Africa, s'intreccia quello della pazzia di Orlando. Infatti il valoroso nipote di Carlo abbandona Parigi, quantunque stretta d'assedio da Agramante, per andare in cerca di Ange-

lica. Nel suo cammino incontra strane avventure: ora la tempesta lo getta dove non vorrebbe andare, ora gl'incanti lo fanno incappare in qualche insidia; un giorno poi distrugge le schiere di Alzirdo e di Manilardo, che si recavano al campo del loro re Agramante. Frattanto Angelica, che, fuggendo Rinaldo, incontra un grave pericolo (da cui la libera Ruggero), e che, tornando al suo regno, sdegna la compagnia di Orlando o d'altri, parendole ormai bastante il magico anello, — trova Medoro ferito, lo guarisce, se ne innamora e lo sposa. Orlando giunto nel luogo dove i due felici amanti avevano scritti i loro nomi, ed acquistata la dolorosa certezza che Angelica lo ha preferito ad un vil fante, impazza, e in tale stato, che dura tre mesi, compie le più strane cose. Finalmente Iddio, parendogli che egli sia punito bastantemente de' suoi folli amori, fa in modo che riabbia il senno per opera di Astolfo, salito al cielo della luna. Anche qui è evidente che la pazzia di Orlando non è senza efficacia sull'altra azione del poema, chè tante vittorie sono possibili ai Saracini solo perchè il più forte campione della cristianità non è al suo posto.

Gli amori di Bradamante e Ruggero.

La terza azione del poema, la più originale forse, quanto all'intreccio ed allo svolgimento, è anch'essa legata strettamente colla prima, mentre colla seconda non ha, si può dire, alcun rapporto necessario.

Bradamante, che nel poema del Bojardo appare già innamorata di Ruggero, si sente predire da Melissa ch'ella diverrà sua moglie e sarà il capostipite di una gloriosa discendenza. Ma quante ansie e pericoli ed avventure prima delle sospirate nozze! Intanto il mago Atlante col castello incantato, colle seduzioni di Alcina e coll'ippogrifo tenta di allontanare da lei Ruggero, perchè sa che, sette anni dopo il matrimonio, egli cadrà vittima dell'odio dei Maganzesi: e l'animosa donzella glielo contende quasi volta per volta. Anzitutto libera l'amante dalla prigionia nel castello, ma poi ne perde subito le traccie. Sa da Melissa che è nell'isola di Alcina, trattenuto da questa maga in turpe ozio, e la sollecita a liberarlo, anzi le presta per ciò l'anello incantato. Ma Ruggero, lasciata l'isola ed incontrate alcune avventure, incappa di nuovo nel palazzo del mago. Bradamante, che frattanto combatteva virilmente contro i Pagani e difendeva dai loro assalti Marsiglia e il paese circostante, andata a liberarlo di nuovo, rimane prigioniera ella pure; e solo quando più tardi Astolfo distrugge il castello, ella riconosce

il suo amante. Ruggero le promette di farsi cristiano e chiederla in isposa al padre, e s'inviano ambedue all'abbazia di Vallombrosa, ma strada facendo si abbattono a passare davanti ad un castello tenuto da un villano cavaliere, in cui la donna riconosce il malvagio Pinabello, che altra volta aveva tentato di perderla. Lo insegue, lo uccide, ma smarrisce la via, ed infine si trova a Montalbano donde invia il cavallo Frontino e una lettera a Ruggero, ch'ella crede a Vallombrosa; senonchè l'amante, che frattanto aveva liberato dalle fiamme Ricciardetto, e si prepara a liberare anche Malagigi e Viviano, tenuti prigioni da Ferraù, avendo ricevuto un messo da Agramante ridotto a mal partito da' nemici, dopo lunghe esitanze risolve di obbedire alla voce del dovere, e scrive a Bradamante che le conceda quindici o venti dì, tanto che

degli africani alloggiamenti
La grave ossedïon per *lui* sia tolta;

pagato il suo debito al re, manterrà la parola data. Poco appresso egli riceve la lettera della sua donna, ma non il cavallo Frontino, che era stato preso da Rodomonte, onde va in cerca di costui per ritorglielo. Nascono poi altri litigi, accennati più sopra, per effetto dei quali Ruggero uccide Mandricardo, ma, ferito, è costretto a curarsi. Bradamante, alle cui orecchie è giunta notizia che il suo amante è stato veduto più volte in compagnia di una donzella (Marfisa), punta dalla gelosia va in cerca di Ruggero, per avere dalle mani stesse di lui la morte. Abbatte prima alcuni cavalieri, e già sta per pugnare con Ruggero, quando Marfisa pensa di sostituirsi essa al combattimento. Il duello è disturbato dai Saracini, dolenti di veder Marfisa soccombere, onde la pugna diventa generale. Bradamante affronta Ruggero, ma nol ferisce; i due poi si traggono da parte in un boschetto per ragionare tranquillamente: quivi per altro sono sopraggiunti da Marfisa, che combatte prima coll'una e poi con l'altro. Durante la pugna ella e Ruggero per un incanto vengono a riconoscersi fratelli: la donna dichiara tosto che si farà cristiana, perchè figlia di cristiani: Ruggero invece dice che cambierà religione non appena si sia sciolto da qualsiasi obbligo cavalleresco verso il suo re. Ed invero, giunto al campo di Agramante, gli viene da questo ordinato di misurarsi con Rinaldo: dal duello dipenderanno le sorti della guerra. Ma non gli dà il cuore di ferire il fratello della sua donna, e

perciò sembra ai Saracini che egli debba essere vinto dal rivale. Melissa, sotto le finte sembianze di Rodomonte, persuade facilmente il re a sturbare la pugna. Secondo i patti giurati, questo solo fatto dava diritto a Ruggero di abbandonar senz'altro Agramante, ma nella sua delicatezza crede di non poterlo ancora fare, anzi combatte a malincuore collo stesso Dudone, cugino di Bradamante, per liberare sette re africani che quegli conduceva prigionieri; indi, salito in nave, salpa per l'Africa, per raggiungere Agramante. La divina Provvidenza dispone che egli faccia naufragio all'isola di un santo eremita, il quale lo battezza. Quivi approdano anche Orlando, Oliviero e Rinaldo, reduci della Sicilia, e si stabilisce, anche per consiglio del vecchio, il matrimonio di Ruggero con Bradamante. Ma sorgono degl'impedimenti da parte dei genitori di lei, che preferiscono ella sposi Leone, figlio dell'imperatore d'Oriente. Ruggero, sicuro dell'amore della giovane donna, parte per togliere l'impero a Costantino, e dal canto suo Bradamante ottiene di non essere sposata se non a chi la vinca in duello. Ruggero, che, preso ad inganno dai Greci, vien poi liberato dalla generosità di Leone, è pregato da questo che nol conosce, di combattere sotto mentite vesti per lui contro Bradamante. Sebbene non riesca vittorioso, pure Carlomagno concede a Leone la mano di lei, e Ruggero fugge a nascondere il proprio dolore nelle selve. Insorgono nuove questioni, perchè Marfisa sostiene che Bradamante ha pronunziato ormai alla sua presenza le parole rituali; Melissa fa ritrovare Ruggero, a cui Leone cede generosamente la donzella; ed anche i desideri della famiglia sono appagati, chè una deputazione di Bulgari offre al guerriero la corona del loro regno. Finalmente i due valenti giovani sono sposi; ma la festa è turbata, per poco, dalla sfida di Rodomonte, che vuol punire Ruggero del suo passaggio dalla parte di Carlo e della sua conversione al cristianesimo. Il giovane accetta la sfida ed abbattuto, non senza fatica, Rodomonte, lo uccide.

Anche da questo rapido cenno dei tre racconti principali che costituiscono la tela del *Furioso*, si vede come essi non procedano slegati l'uno dall'altro; il poeta li sa intrecciare tra loro, per modo che le fila si confondono in un solo ordito, e non avverti quasi la molteplicità delle azioni. Colle quali poi se ne ricollegano, più o meno strettamente, infinite altre.

Anzitutto di Angelica sono innamorati altri cavalieri oltre Orlando, e cioè Rinaldo, Ferraù, Sacripante; di qui inimicizie, Le azioni minori.

gelosie, duelli, che sono senza frutto, perchè l'astuta pagana si ride di ognuno, benchè essi giungano talvolta in buon punto a liberarla da qualche grave pericolo. Orlando, a sua volta, ha un amico fedelissimo in Brandimarte, il quale segue sollecitamente le sue traccie, mentre la soave Fiordiligi va in cerca dell'amato, che senza sua colpa le fugge sempre dinanzi.

Un episodio staccato, quasi una quarta azione, ma al tutto secondaria, è quella di Aquilante e Grifone. Astolfo, liberatili da Orrilo, che invano essi si affaticavano ad uccidere, li invita a venir seco in Francia. Grifone è beffato dalla falsa Origille e dal suo drudo Martano, ma se ne vendica aspramente. I due fratelli poi con Astolfo e Marfisa prendono parte a la giostra di Norandino, indi si mettono in mare. Giungono alla città delle femmine omicide dalle quali si salvano a stento, sono poi fatti prigionieri da Pinabello, ed infine arrivano in Francia.

I cavalieri che ho ricordati sin qui, nelle loro frequenti andate da un paese all'altro, trovano le avventure più strane, combattono in favore di donzelle oppresse, compiono insomma di quelle imprese che dànno lustro a chi cinge la spada in nome di Cristo: dico di Cristo, perchè tali imprese non sono mai eseguite dai cavalieri saracini. Infatti Orlando uccide Cimosco, re di Frisa, libera Olimpia esposta all'orca in Ebuda, fa strage dei ladroni che tenevano prigioniera Isabella, libera Zerbino dalle mani dei Maganzesi. Rinaldo mentre va in Inghilterra, ha notizia del caso lagrimevole di Ginevra e combatte per lei; più tardi, guarito del mal d'amore dal fratello Malagigi, si propone di andare in Sericana a riprendere Bajardo, tenuto da Gradasso, e lungo il cammino pernotta, presso Mantova, da un cavaliere che invano vuol fargli bere nel « nappo del paragone ». Astolfo, liberatosi da Alcina, incomincia quei suoi meravigliosi viaggi nel mondo terrestre e lunare, in cui incontra e vede tante e sì strane cose. Munito da Logistilla del corno magico e di un mirabile libretto, s'imbarca, giunge nel golfo Persico, e attraversa l'Arabia; prende il gigante Caligorante, uccide Orrilo, e continuando il suo cammino per la Soria, viene a Gerusalemme. Riparte per la Francia con parecchi cavalieri, tra cui Sansonetto e Marfisa, e capita all'isola delle femmine omicide, ove riesce a liberare Guidon Selvaggio. Traversata poi l'Europa orientale e centrale, perviene in Inghilterra. Scioglie dall'incanto di Atlante i compagni che vi erano incappati, indi, salito su l'ippogrifo, scorre a volo d'uc-

cello Francia, Spagna, Gibilterra, l'Africa, e sosta nella città di Senápo. Scende all'Inferno e sale poscia al Paradiso terrestre ed alla luna, dove vede cose mirabili, indi ritorna tra i mortali. Egli ha poi, come si è detto, parte notevole nella sconfitta dei Saracini.

Anche Ruggero, saracino di nome, non per nascita nè per sentimento, trova singolari avventure, sebbene queste, più che al caso, sieno dovute all'opera di Atlante, il quale cerca d'impedire che quello diventi cristiano e sposo di Bradamante. Trasportato per aria dall'ippogrifo, scorge in Ebuda Angelica esposta all'orca e ne la libera; salva poi Ricciardetto dal fuoco apprestatogli da Marsiglio per certo suo inganno, e con altri coopera alla uccisione del perfido Marganorre.

Zerbino è un giovane cavaliere passato in Francia a capo di una schiera di Scotti, ed a cui un amico traditore aveva rapita la donna amata. Abbattuto da Marfisa, egli deve giurare di far compagnia sempre ed « ovunque andar le piaccia », ad una laida vecchia, per nome Gabrina. Creduto poi uccisore di Pinabello, è condotto al supplizio, e lo salva Orlando, che gli restituisce anche Isabella. Si vendica di Odorico consegnando a lui la vecchia Gabrina, infine, per difendere da Mandricardo le armi del folle Orlando, delle quali ha fatto un trofeo, resta ucciso; ed anche Isabella muore per mano di Rodomonte, vittima volontaria della castità.

Ognuna di queste svariatissime imprese compiute dai cavalieri, dà modo al poeta di introdurre nell'opera sua un nuovo racconto, chè egli non si accontenta di accennare alle sventure di una fanciulla, all'usanza di un castello, al costume di un paese, ma narra per disteso l'antefatto, e così resta appagata la curiosità di chi legge, e cresce l'interesse del libro. I fatti minori introdotti per tal modo nel racconto sono: la storia di Ginevra, quella dell'Orca, ministra dell' ira di Nettuno, gli amori di Olimpia e di Bireno, di Isabella e di Zerbino, di Ermonide e di Gabrina, di Norandino e di Lucina: la storia delle femmine omicide, il racconto di Senápo, la storia di Marganorre, quella del cavaliero mantovano che vuol far bere Rinaldo al nappo del paragone.

Queste novelle hanno svolgimento diverso e diversa natura, quale tragica e quale comica, sebbene si aggirino tutte su l'amore di due giovani o di due sposi, contrastato o disturbato o finito tragicamente. Così Ginevra, amata da Ariodante, Le novelle.

è vittima di un'infame accusa, per cui è condannata al fuoco: il giovane che si crede tradito, combatte contro il suo accusatore, ma sopraggiunge in buon punto Rinaldo che, sapendo la verità, punisce i calunniatori e riconcilia i due amanti. Olimpia è una giovinetta che, sposato, dopo tristi vicende, Bireno, è da lui abbandonata, ma diviene poi moglie di Oberto, suo vendicatore. Isabella, fatta rapire da Zerbino suo amante, eccita le cupide brame di un amico di costui, Odorico di Biscaglia, alle cui violenze ella soggiacerebbe, se non fosse presa da una banda di ladroni; dalle mani di costoro la libera poi Orlando. Gabrina è la donna lussuriosa e malvagia, che alla propria passione sacrifica la vita del marito, poi, sazia anche dell'amante, l'uccide. Norandino, sposo di Lucina, ha fatto naufragio, e la sua donna è caduta nelle mani dell'Orco, dalle quali egli la libera mercè la sua astuzia. Tanacro, dopo avere fatto uccidere il marito di Drusilla, era passato con lei a nuove nozze, ma era tosto caduto vittima di un inganno della donna; onde il padre Marganorre aveva stabilito una legge iniqua contro il sesso femminile. L'ospite di Rinaldo, è un marito che ha dovuto certificarsi coi suoi propri occhi della infedeltà della moglie. Un po' diversa è la storia delle femmine omicide, sebbene anche in essa abbia parte un amore di Alessandra per il giovane Elbanio.

Quanto ai personaggi nuovi, introdotti dall'Ariosto nel suo poema, non ci vengono innanzi quasi di sorpresa, ma un episodio ne prepara, dirò così, opportunamente l'introduzione, come è appunto di Medoro, di Guidon Selvaggio, di Doralice.

Oltre a questi episodi, che chiamerò necessari, incontriamo nel *Furioso* vere e proprie novelle, staccate affatto dall'azione, in minor numero, per altro, che nell'*Innamorato:* e sono la novella che l'oste racconta a Rodomonte, quella di Lidia, trovata da Astolfo all'inferno, e infine quella di Adonio, narrata da un barcaiuolo a Rinaldo.

Le parti allegoriche e storiche.

In questa complicatissima e pure così ordinata azione del *Furioso*, hanno larga parte le allegorie, le profezie, la storia. Allegorico è il racconto di Ruggero che, liberatosi dalle lusinghe di Alcina, giunge con infiniti stenti alla rocca di Logistilla, simboleggiante la ragione; allegorico l'episodio del cavaliere dalla sopravveste e dallo scudo di fiamme, raffigurante lo sdegno; allegorico infine quanto Astolfo vede nel Paradiso Terrestre. Vero è che l'intendimento morale è qui un semplice accessorio,

un ornamento, vorrei dire, di moda, e che l'allegoria è tutta nella materia, non già nello spirito.

Le profezie o dette o scolpite o trapunte, sono talora un artificio con cui i poeti antichi celebrarono le lodi di personaggi dei quali avevano goduto o speravano il patrocinio. L'Ariosto fa passare in rassegna da Melissa i discendenti di Bradamante e Ruggero, capostipiti di casa d'Este; in altra occasione fa predire alla maga quali saranno le donne più illustri della loro famiglia. La fontana di Merlino porta scolpita una storia futura, che riesce a glorificazione di Leone X, del re di Francia, di altri signori italiani; Astolfo vede un vello mirabile, che raffigura la vita del cardinale Ippolito; nell'abitazione dell'ospite di Rinaldo sono molte statue, raffiguranti gentildonne di casa d'Este e Gonzaga e poeti lodatori di esse; infine il padiglione donato da Melissa ai due suoi protetti, Bradamante e Ruggero, reca istoriata la vita del cardinale Ippolito.

Altre parti non hanno intenti encomiastici, ma il poeta o svolge in esse un motivo già entrato nel poema cavalleresco, come quando fa predire da Andronica ad Astolfo che naviga con lei, i viaggi di Vasco di Gama, di Colombo, d'Amerigo Vespucci, le imprese del Cortez, di Prospero Colonna e via via; ovvero manifesta un sentimento politico (lasciamo stare se spontaneo, o impostogli quasi dalle circostanze), come nella descrizione della rocca di Tristano, che reca dipinte sulle pareti d'una sala

Le guerre che i Franceschi da far hanno
Di là da l'Alpe, o bene o mal successe

dal tempo di Merlino fino al secolo decimosesto.

Quale sia la varietà della materia trattata dal nostro, occorre appena di rilevare. Il Bojardo materialmente ha svolto nel suo poema maggior copia di fatti, ma essi hanno una varietà, dirò così, più apparente che sostanziale, e generano nel lettore una certa stanchezza; qui invece niun racconto può dirsi la ripetizione di un altro: ogni episodio, ogni novella, ogni scena ti si presenta con vero aspetto di novità. Novità, si badi bene, non originalità, chè l'Ariosto ha attinto a piene mani, e molto più del Bojardo, da libri antichi e più recenti.

Non c'è studioso in Italia e fuori, che non conosca l'opera dottissima di Pio Rajna *Le fonti dell'Orlando Furioso,* rinnovata già in una seconda edizione, e nella quale acutamente s'indaga non solo donde il poeta abbia tratto i mille episodi di cui è Le fonti romanzesche.

intessuto il poema, ma anche quali modelli gli abbiano suggerito alcuni procedimenti tecnici, il modo di raggruppar la materia, di incominciare e chiudere i canti e va dicendo. Altri hanno studiato più particolarmente gli elementi classici del *Furioso* si riguardo alla materia e si riguardo allo stile e l'elocuzione; altri, infine, le parti dedotte dalla *Divina Commedia*; onde si può dire che per questo rispetto noi siamo in grado di conoscere con precisione che cosa debba l'Ariosto ai racconti romanzeschi più noti ed agli scrittori più illustri che l'hanno preceduto, e quale arte egli spieghi nel rinnovare, adattare, ricostruire ciò che da essi egli prende.

Il debito più grosso senza dubbio egli l'ha col Bojardo, il quale gli pone innanzi una tela ben ordita, e una serie di personaggi o tradizionali o foggiati da lui, aventi ciascuno una determinata parte nell' intreccio del poema. E si noti che questo aveva avuto lieta accoglienza a quella stessa corte nella quale o per la quale egli scriveva, ed il vederlo continuato predisponeva naturalmente gli animi all'ammirazione. Si è già notato come, meno qualcuno, l'Ariosto conduca a termine tutti episodi bojardeschi; vedremo meglio come in generale non modifichi i caratteri dei personaggi. Dell'*Innamorato* poi egli dovette essere così assiduo lettore, che certe « situazioni » gli si affacciarono forse inconsapevolmente alla fantasia, come interi versi passarono dall'uno all'altro poema. Qualche debito egli ha col continuatore dell'*Innamorato*, colui per rivaleggiare col quale (se volessimo dar retta al Ruscelli) avrebbe il nostro posto mano al poema! e parimenti col Bello, col Pulci, coi poemi popolari toscani *Danese Uggeri*, la *Spagna*, l'*Aspramonte*, l'*Ancroia*, il *Guerin Meschino*, che egli certamente conobbe, ma coi quali ebbe in generale poca famigliarità, stante la loro rozzezza. Del resto come poteva egli attingere largamente a cosiffatte composizioni, scrivendo per un pubblico colto, elegante, ammiratore oltre che della forza, della gentilezza, e dopo che il Bojardo aveva riformato, come si è visto, sostanzialmente la materia cavalleresca? Invece egli ricorre ai testi brettoni, ai romanzi della Tavola Rotonda, e converte quasi in succo e sangue suo proprio quanto ivi si racconta, facendo provvista nella memoria o nella immaginazione (non sempre sapresti dire se nell'una o nell'altra) di mille svariati argomenti, racconti, scene, motivi. Il *Palamedes*, più noto sotto il nome di *Guiron le Courtois*, il *Tristan*, più noto anch'esso col ti-

tolo di *Roman de Bret,* il *Lancelot*, la *Queste du Saint Graal,* la *Tavola Rotonda,* edita dal Polidori, e infine il *Roman de Merlin*, sia nel testo originale, sia nei molteplici rifacimenti e rimaneggiamenti francesi ed italiani, sono i libri ai quali egli attinge; ed oltre a questi, al noto romanzo spagnolo *Tirante il Bianco* del Martorell, diffusissimo in Italia nella seconda metà del quattrocento.

Naturalmente, il poeta del rinascimento si vale delle sue fonti non sempre allo stesso modo, e la sua imitazione, se questa è la parola esatta, ha gradi diversi: ora egli toglie le linee generali di un fatto, ora segue il suo testo anche nei particolari, più spesso lo viene compendiando; chè ne' romanzi brettoni la forma è estremamente prolissa, e il narratore, mal destro nel rappresentare con un tocco di pennello la condizione psicologica o l'atteggiamento de' suoi personaggi, riferisce ogni più minuta circostanza, ogni loro pensiero, ogni parola.

Veggasi, ad esempio, l'episodio di Bradamante precipitata per tradimento di Pinabello in fondo ad uno speco, episodio tratto abbastanza fedelmente dal *Guiron.* Il racconto francese a cui attinge l'Ariosto, è molto diffuso e quindi scolorito, e si distende per più periodi: quello del poeta italiano, che abbraccia sette ottave, è ben proporzionato, rapido, eppure in ogni parte compiuto.

Le fonti classiche.

La parola « fonti » parlando del *Furioso* è forse meglio applicata ai libri classici che a quelli di cavalleria; ed invero un poeta della coltura dell' Ariosto, se poteva valersi dei secondi per derivarne parti sostanziali, era naturalmente portato ad usufruire largamente dei primi, che gli offrivano insieme colla materia dei modelli artistici perfetti. Nè ci faccia meraviglia il vedere trasportati in un poema cavalleresco, non già personaggi e scene del tutto fantastiche e lontane dalla realtà della vita (come già ho notato per il Bojardo), ma interi racconti di casi ed azioni veramente umane, ideati in tempi ed in una civiltà così lontana. L'arte è riproduzione della natura, e la natura dell'uomo non muta attraverso i tempi, come non varia da luogo a luogo; cambieranno i costumi, le credenze, il modo di giudicare gli avvenimenti, ma la religione, l'amore per la donna, gli affetti famigliari, la carità patria saranno sempre sentiti allo stesso modo e daranno origine agli stessi casi. Come adunque non è sempre necessario ammettere un lavorio di imitazione per ispiegarsi il ricorrere di motivi,

di invenzioni, di situazioni drammatiche, di tipi bene individuati, di allegorie nella letteratura classica e medioevale, così è più che mai ragionevole che i poeti romanzeschi attingessero largamente non solo alle favole mitologiche ed eroiche, ma a determinate opere classiche.

Per un artista fiorito in un tempo ed in una città nella quale il rinascimento classico era nel suo meriggio più splendido; educato da un maestro insigne, Gregorio da Spoleto, al gusto della letteratura latina, e scrivente elegantissimamente in latino, sarebbe stato quasi un far forza a sè stesso non ricorrere alle finzioni poetiche degli autori classici: direttamente, per ciò che riguarda i latini, indirettamente per gli autori greci, chè l'Ariosto non conobbe questa lingua.

I critici hanno distinto nel *Furioso* quattro modi di imitazione classica, e cioè personaggi foggiati su stampo classico, episodi tolti dal mondo greco-romano, tradizioni classiche e mitologiche, imitazioni risguardanti lo stile. Ma tale distinzione dà un'idea imperfetta delle relazioni che sono tra il poema ariostesco e le opere della letteratura classica. Esso è tutto impregnato di classicismo; racconti, scene, personaggi, descrizioni, similitudini, immagini, concetti, metafore, frasi, aggettivi ci richiamano alla memoria del continuo luoghi e parti corrispondenti d'antichi autori. In un racconto che svolge un motivo romanzesco, ecco penetrare l'imitazione di Virgilio; il personaggio ti si atteggia secondo qualche eroe dell'antichità, i suoi sentimenti ti fanno ricordare qualche passo di un epico o lirico antico, le sue parole riproducono concetti e pensieri espressi tanti secoli fa, nella lingua del Lazio: il gesto, il portamento, le vesti, il mover degli occhi sono reminiscenze classiche.

Il classicismo dell'Ariosto.

Non ho che ad aprire il bel libro del Rajna e quello del Romizi, che ne è il complemento, per trovare degli esempi: « Amata, madre di Lavinia, contraria alle nozze della figlia con Enea, e Beatrice, madre di Bradamante, contraria alle nozze della figlia con Ruggero; Enea, che va da Evandro per chiedergli alleanza ed aiuti, e Rinaldo, che è spedito da Carlo in Brettagna per raccogliere soccorsi; Polidoro e Astolfo; Mercurio innanzi ad Enea in Cartagine, e Melissa in sembianza di Atlante, innanzi a Ruggero nell'isola di Alcina; Enea che torna con le forze degli Arcadi e degli Etruschi, e Rinaldo che sopraggiunge coi soccorsi d'Inghilterra: Mnesteo e Carlo; Pirro e Rodomonte;

Turno nel campo Troiano, e Rodomonte in Parigi; Turno e Rodomonte costretti a ritrarsi dalla battaglia ed a cercare scampo nel fiume; Pallante, che anima i suoi a battaglia, e Dardinello che fa simili esortazioni; Turno contro Pallante, e Rinaldo contro Dardinello; gli amici Eurialo e Niso, e gli amici Medoro e Cloridano; la Furia Aletto e la Discordia; le Arpie sulle mense dei Troiani e le Arpie sulle vivande dell' imperatore di Etiopia; Drance e Turno, il primo favorevole, il secondo contrario alla pace con Enea, e Sobrino e Marsiglio nel consiglio tenuto da Agramante; Enea e Latino, che giurano di rimettere la decisione della guerra all'esito di un duello, e Carlomagno ed Agramante, che fanno un eguale giuramento; Giuturna, nella figura di Camerte, e Melissa nella figura di Rodomonte; Priamo, regnatore dell' Asia minore, ucciso da Pirro, e Agramante, regnator di Libia, ucciso da Orlando; Enea, che rende gli ultimi onori al cadavere di Pallante e Orlando che fa splendide esequie a Brandimarte; i due vecchi Acete e Bardino; Turno contro Enea, e Rodomonte contro Ruggero ».

Quanto e più che a Virgilio, deve l'Ariosto ad Ovidio, il poeta latino che più, forse, gli rassomiglia per la ricchezza della fantasia, per la rapidità e varietà delle scene tratteggiate, per l'abilità dei trapassi, per la viva rappresentazione della natura fisica e psicologica. Anche qui non ho che da scegliere. L'ippogrifo richiama alla memoria il cavallo alato Pegaso e i figli di Borea; la metamorfosi in cavalli delle pietre gettate da Astolfo, è una trasformazione della favola di Deucalione e Pirra; il capello di Orrilo è il capello fatale di Niso; Ruggero nell'isola di Alcina « si confonde quasi con Ercole innamorato di Onfale »; i lamenti di Fiordispina sono « parafrasi delle querimonie d'Ifide »; la storia narrata a Rinaldo dal suo ospite « è un'eco dei casi mitologici di Procri »; e così tracce di imitazioni ovidiane sono negli episodi di Angelica esposta all'Orca, di Olimpia abbandonata da Bireno, di Orlando che fa strage dei ladroni. Ma quivi, come spesso, il poeta si è servito anche di altri modelli, ha attinto, e forse inconsapevolmente, (chè gli autori latini aveva famigliarissimi) ad altri libri, senza però che appariscano le giunture o ne sia uscito un lavoro di mosaico. Tipico per questo rispetto è l'episodio di Eurialo e Niso, che il poeta intessè parte imitando ora Omero, ora Virgilio, ora Stazio, parte lavorando da sè stesso.

E ai nomi dei poeti latini, già ricordati sono da aggiungere, per ciò che riguarda la materia, Valerio Flacco, Manilio, Claudiano, Nonno, e persino un umanista, il Pontano.

L'imitazione dei classici è dunque nell'Ariosto più larga e più cosciente che nel Bojardo; questi si accontenta di togliere dalle antiche letterature il concetto fondamentale di un'azione, gli elementi primi del racconto; quello, fornito di una coltura più solida e meglio disciplinata, di un senso d'arte più fine, fa suo ciò che trova quivi artisticamente foggiato. Del resto anche l'Ariosto è di quelli che imitando ricreano, rinnovano, perfezionano. I racconti classici sa adattare meravigliosamente sul fondo romanzesco, uniformandoli allo spirito ed alla natura di quel mondo, per modo che solo chi conosca le letterature antiche, ravvisa in essi una imitazione. Naturalmente, tali mutamenti, suggeriti da ragioni diverse, sono anche di diversa natura; ora intaccano l'organismo stesso del racconto, ora lo spirito che l'informa, ora talune circostanze puramente esterne; costante è poi nel poeta la cura della verosimiglianza o, come dicevano i nostri trattatisti del cinquecento, del « costume » de' personaggi. A differenza dei rozzi autori medievali, che agli eroi antichi davano, nel raccontarne le gesta, veste romanzesca, sì da renderli supremamente goffi, ei li trasforma del tutto nell'acconciatura della persona, nel gesto, nel portamento, per modo che agli occhi dei profani diventano irriconoscibili, a quelli dei letterati appariscono come persone che abbiano cangiato del tutto abito e costumi. È insomma un lavoro di « ricreazione », dove palese ed esteriore, dove più intimo ed occulto, informato sempre ad un vivo senso dell' opportunità, delle esigenze estetiche, dello spirito artistico del suo tempo, chè l'Ariosto in tutto il suo lavoro, e originale e d' imitazione, mira ad un fine solo: ad ogni cosa, dare una splendida veste, tutto dire e rappresentare colla più squisita eleganza.

Altre fonti.

Oltre che elementi romanzeschi e classici, troviamo nel *Furioso* anche imitazioni di scrittori italiani. Nicolò da Correggio, l'autore del *Cefalo*, il Barbaro (*De re uxoria*), Federico Frezzi, la cui opera messer Lodovico postillò in molti luoghi sopra un manoscritto da lui posseduto, il Boccaccio e Dante hanno spesso suggerito al poeta un racconto, una circostanza, un'allegoria. Quanto a Dante, che ho citato per ultimo, si può dire che fosse presente del continuo alla memoria del poeta:

alla *Commedia* si ricollegano, più o meno direttamente, i personaggi allegorici di Alcina e Logistilla, la caccia scolpita sulla fonte di Merlino, Astolfo racchiuso nel mirto e visitante poscia l'Inferno e il Paradiso Terrestre, la personificazione della Frode, l'invettiva contro le « arpie » d'Italia; e sono innumerevoli i luoghi che nel giro del verso, nell'atteggiarsi della espressione, nell'uso degli epiteti richiamano al poema dantesco.

Ma di molte e molte parti del *Furioso* i dotti non hanno saputo additare le fonti, sia che l'Ariosto abbia attinto a qualche libro da loro ignorato, sia che abbia lavorato di fantasia. Del resto una separazione assoluta tra parti, diremo così, rielaborate e parti nuove e originali, non può darsi. L' « inventare », come diciamo comunemente, e l'imitare con piena coscienza ciò che altri ha narrato, sono come due estremità di una linea curvantesi in modo da formare una circonferenza: e come in un racconto che diresti del tutto originale, può essersi infiltrato per le oscure e inaccessibili vie dello spirito, qualche elemento preesistente, così in uno imitato trovi talvolta modificazioni, aggiunte, circostanze nuove, per cui esso può aspirare anche al vanto di originalità. Così è nell'Ariosto: accanto a racconti di cui sappiamo additare le fonti, ne troviamo altri, molti altri, che per convenzione diciamo originali: ma due categorie, nè tre, nè quattro possiamo fare; onde parmi posta in termini troppo vaghi la domanda se il merito dell' Ariosto scemi per aver egli attinto da altri libri tante parti del suo. Che cosa ha voluto egli darci? Un poema romanzesco. E il suo libro è riuscito veramente tale: nulla in esso che stoni, che apparisca un fuor d'opera, nulla che disturbi l'armonia interiore ed esteriore di quel mirabile racconto. Egli dunque anche imitando ha creato, e gli spetta la lode di originalità.

In un solo caso potremo rivolgerci ragionevolmente quella domanda: quando cioè l'artista non aveva dinanzi della materia greggia ed informe, ma fatti, scene, persone rappresentate in ogni loro fattezza, gesto e determinazione, individuate, scolpite quasi nella parola; in tal caso non è chi non veda che l' essersi valso dell' opera altrui, è, non plagio — chè parlando del cinquecento questa parola non è esatta — ma scemamento di pregio.

Con quale artificio abbia il poeta distribuito la vasta materia, ho in parte mostrato nell'epilogo del poema; qui sarà da aggiungere qualche osservazione.

La compagine del *Furioso*.

A chi tratta del *Furioso*, un paragone coll' *Innamorato* si presenta spontaneo. Ora occorre appena avvertire che per questa parte il poeta ferrarese supera di gran lunga il suo antecessore. Qui le tre azioni sono già avviate ne' primissimi canti; all'ottavo tutti i personaggi principali ci sono venuti innanzi e noi non li perdiamo mai di vista; e qual più, qual meno, hanno tutti parte nella conclusione di quelle, chè le imprese compiute da Orlando rinsavito sono, in qualche modo, l' epilogo del racconto della pazzia. Solo per Angelica si potrebbe osservare che al canto trentesimo è già in viaggio per il Catajo (quello del canto quarantesimo secondo è accenno a cosa già raccontata), e credo che sarebbe stato difficile al poeta farla intervenire ai casi narrati nell' ultima parte del poema. Gli è che, come diremo in appresso, il *Furioso* dal canto trentesimottavo ha un andamento più di poema epico che romanzesco, almeno quanto alla materia, e un personaggio quale la capricciosa pagana, non poteva avervi parte.

Non si può negare che anche nel *Furioso* sieno alcune parti alquanto prolisse e noiose. Della enumerazione di principi, di letterati, di gentildonne, di personaggi di casa d'Este, potrà scusarlo la necessità, che questa volta si trovava d'accordo colle consuetudini letterarie del tempo; delle due lunghe rassegne de' capitani cristiani e saracini, l'aver voluto imitare l'*Iliade* e l' *Eneide*. Per altro con saggio consiglio egli sacrificò ben ottantaquattro ottave, le quali contenevano una specie di storia d'Italia da Alarico al principio del secolo decimosesto, storia di sventure e di vergogne nazionali, ch'egli immaginava scolpita nello scudo di Ullania; vi sostituì poscia (mosso anche, come si è veduto, da ragioni politiche) la descrizione assai più breve della sala dipinta nella rocca di Tristano.

Un' ultima osservazione parmi opportuno di fare intorno alla materia, ed è che il poeta, come obbedendo ad un sentimento morale ed estetico (e il buono ed il bello sono, in fondo, varietà di quel senso dell'armonia, che è nella natura dell'uomo) non lascia incompiuta la storia di qualche personaggio d' importanza anche secondaria, sul quale avrebbe potuto non ritornare più, senza che l'economia del poema ne soffrisse. Così Isabella narra ad Orlando, suo liberatore, che Odorico, tradendo l'amicizia di Zerbino, per poco non aveva abusato del suo corpo, e il poeta ci fa venire innanzi, alcun tempo dopo, questo malvagio e lo punisce della sua perfidia. Del pari Brunello è impiccato da Marfisa, Bireno perde il regno e la vita.

Non ripeterò a proposito dell'Ariosto quello che ho detto circa l'arte usata già dal Bojardo, di intrecciare i vari racconti e sospendere l'uno nel punto più interessante, per riprenderne un altro lasciato a mezzo; noterò solo che essa pare al Rajna applicata in maniera « più piena e continua » dal canto ventesimosecondo, e che, a mio giudizio, le troppo frequenti spezzature e la molteplicità dei racconti obbligano il lettore ad uno sforzo soverchio di memoria. Forse nel nostro il poeta drammatico prese la mano al poeta epico, ed egli credette aver dinnanzi a sè piuttosto degli spettatori che dei lettori. Mirabile, ad ogni modo, la tempera del suo ingegno, nel quale, come in quello di Dante, alla potenza fantastica si associa il senso squisito dell'ordine! Giacchè non sarà da fare gran colpa al poeta se qualche rara volta la memoria gli ha giocato un brutto tiro, facendogli credere ancor vivo un cavaliero ch'egli stesso ci ha dato per morto e sepolto! E nemmeno gli si vorrà dar carico se talvolta, a districare il nodo di un'azione così complessa, il poeta ricorra a quegli artifici che, per essere stati poi troppo abusati, non fanno più colpo sull'animo del lettore. Certo la maga Melissa, il genio tutelare, come fu detto, dei capostipiti di casa d'Este, troppo spesso troviamo sui passi di Bradamante e di Ruggero, e questi e la sorella Marfisa sono ben fortunati di venir a battaglia dove sorge il sepolcro del mago Atlante, la cui voce aspetta a manifestarsi dopo un terribile colpo di spada che per poco non ha tolto la vita alla donzella guerriera. Anche in qualche incongruenza od inverosimiglianza è caduto l'Ariosto. Così non pare ragionevole che Ermonide sia un cavaliere ancora valido e robusto, e Gabrina, che ha ucciso il fratello di lui, già suo amante, una lurida vecchiaccia (c. XXI); che Medoro, un vil fante, sappia comporre così garbati epigrammi (XXIII, 107 e seg.); che a Rinaldo venga la strana idea di far una corsa a Montalbano ad abbracciare i suoi parenti (XXX, 93); ma codeste sono come screpolature in una piramide gigantesca e le rileva un intendente dell'arte, non chi contempla il monumento per coglierne l'impressione estetica.

Errori di memoria.

Esaminata la elegante solidità e la geniale struttura dell'edificio, osserviamone ora le parti interne.

L'Ariosto, prendendo a trattare materia cavalleresca, come il Bojardo, si trovava egli nelle stesse condizioni psicologiche di questo? Intendeva e sentiva allo stesso modo la cavalleria, ed è quindi identico lo spirito che informa le due opere?

Lo spirito cavalleresco.

L'Ariosto fu mosso a scrivere un poema cavalleresco non perchè il suo animo, le sue abitudini, la sua natura lo trasportassero ardentemente verso quel mondo, ma perchè vi trovava un soggetto che gli permetteva di muoversi a suo agio, di versarvi entro tutto se stesso: i suoi entusiasmi, i suoi dolori, le sue liete fantasie, le sue amare riflessioni. Uomo di politica e di studio, non aveva forse mai vagheggiato, come il suo antecessore, una vita splendida e avventurosa di cavaliere, ora occupata nell'esercizio delle armi, ora allietata dai fidati colloqui d'amore colla propria donna; una vita, dirò così, tutta esteriore, condotta in mezzo al fasto di una corte, in dimestica consuetudine col proprio signore. A messer Lodovico rideva nella fantasia il sogno di Orazio: una linda casetta in mezzo al verde dei campi, la compagnia della donna amata, la soddisfazione dello studio riposato e tranquillo. Non per questo egli non sentiva tutta la nobiltà dell'ideale cavalleresco, o non ammirava la virtù di cui erano adorni quei leggendarî eroi; ed aveva coscienza di poterne ritrarre degnamente i lineamenti. Dirò di più: egli scrive trent'anni dopo il Bojardo, trent'anni durante i quali un mutamento è pur avvenuto nei costumi e nella vita italiana. Quella « tanta prosperità », quella « somma tranquillità e pace » che il Guicciardini ritrae così vivamente nel principio della sua *Storia d'Italia*, quella giocondità spensierata delle corti, i dolorosi avvenimenti iniziatisi colla discesa di Carlo VIII, l'avevano fatta cessare; i principi devono giuocare d'astuzia per non perdere i loro stati, i condottieri s'apparecchiano a lotte micidiali contro eserciti agguerriti e crudeli, le popolazioni assaggiano la triste dominazione straniera; s'inventano strumenti di guerra e mezzi di offesa sempre più rovinosi. Non più lunghi periodi di vita oziosa e tranquilla, nè frequenti conversazioni, allietate dal racconto di un poeta, da una disputa su una questione d'amore; i cavalieri devono spesso sospendere giostre e torneamenti, per prendere parte a cruente battaglie, dove conviene far prova di forza e coraggio, intanto che il sentimento dell'onore, la coscienza della dignità personale, un cotal senso di boria nazionale si vengono affermando e radicando negli animi. Tutto questo spiega a sufficienza la diversità che corre tra il carattere del Bojardo e quello dell'Ariosto. I personaggi ritratti da quest'ultimo non hanno la « libertà di modi e di linguaggio » dei personaggi boiardeschi, nè certa vivacità gio-

vanile e franchezza di tratto; sono più severi, più dignitosi, più gravi; hanno « maggior serietà intima e coscienza più illuminata », linguaggio più elevato (talvolta perfino un po' rettorico), atteggiamento più eroico: conservano insomma qualche cosa del paladino, e lo vedremo meglio quando li esamineremo più dappresso. Si noti intanto quale differenza sia tra i due poeti nella rappresentazione di Astolfo, di Ferraù, di Rinaldo, di Orlando, di Bradamante, di Ruggero! Questi due ultimi specialmente non hanno in sè nulla che anche lontanamente muova al riso; e l' Ariosto non avrebbe mai immaginato che la sua eroina fosse esposta a un certo equivoco osceno, come nell'*Innamorato*, o che Ruggero si dilettasse, come Rinaldo e Rodomonte, di ascoltar novelle impudiche. Il motto del Bojardo è l'amore, l'amore che giustifica ogni follia, che nobilita ogni azione, che trionfa di ogni ostacolo; ma per l'Ariosto avanti l'amore sta il dovere, il rispetto ai genitori, la volontà dell'imperatore; e se lo sa bene la misera Bradamante, a cui gli scrupoli di Ruggero fanno provare acerbo strazio, come la vanità della madre impedisce le nozze vagheggiate. Perfino il sentimento religioso, che nell'animo del poeta non dovette essere molto profondo, sembra ravvivarsi nell' opera di lui e determinare certi particolari; i cavalieri saracini, come Sacripante, Gradasso, Rodomonte, Agramante, Ferraù, sono rappresentati con una tinta di malvagità, che trova spiegazione appunto nell'appartenere essi alla legge saracina.

Lo scherzo nel *Furioso*.

Ciononostante errerebbe di gran lunga chi credesse che l'Ariosto abbia preso sul serio ciò che narra, e che l' opera sua possa per questo rispetto accostarsi alle *chansons*. Spirito colto ed illuminato, avverte la diversità che corre tra il mondo ch'egli vien ritraendo sulle carte e quello nel quale vive realmente; quei colpi di spada, quel coraggio a tutta prova, quell'abnegazione di se stesso, che riempivano di non mentito entusiasmo gli antichi troveri e di sincera ammirazione i loro ascoltatori, fanno increspar le sue labbra ad un lieve sorriso: onde tratto tratto, ne' punti in cui le ragioni estetiche non glielo vietano, esce in uno scherzo che ristabilisce, per così dire, l'equilibrio tra l'animo del narratore e quello del pubblico. Nè per questo è da parlare di intenzionale ironia, di satira cosciente, o da ravvisare nell'Ariosto un precursore del Cervantes. Può satireggiare la cavalleria chi impreca alla scoperta delle armi da fuoco, e fa gittare in fondo ad un pozzo lo scudo in-

cantato? Chi descrive i duelli secondo la scienza del tempo, e discute sul serio su la paternità di questo o quel cavaliere? Nella cavalleria erano (dice press' a poco il De Sanctis) due elementi: uno convenzionale, transitorio, espressione quasi di determinate condizioni storiche e morali; l'altro reale, umano, più eternamente vero. Il primo era andato distrutto col disciogliersi della società feudale, ed è quello in cui penetra lo scherzo postumo del poeta; l'altro sopravviveva e scaldava ancora le anime generose. L'Ariosto ha saputo quasi fondere insieme questi due elementi, onde il *Furioso* non è nè la parodia, nè l'idealizzazione della cavalleria: è quello che doveva essere un poema cavalleresco in Italia nel primo cinquecento. Anche qui all'occhio acuto del Rajna, avvezzo a scrutare per entro la materia delle opere d'arte, non è sfuggito come questi scherzi sieno più rari nella prima parte del *Furioso*, quasi che il poeta a suo dispetto abbia preso troppo sul serio la sua parte di narratore: in appresso scherzò più volentieri, con maggiore spontaneità; solo negli ultimi canti ei ripiglia il tono di vero poeta epico, anzi le aggiunte fatte alla terza edizione sono di racconti sostanzialmente serì. Insomma, quanto più procediamo nel nostro esame, tanto più dobbiamo convincerci che il sentimento da cui si lascia guidare il poeta, è il sentimento dell'arte. L'arte è la sua consigliera, la sua ispiratrice, l'ideale estetico il suo fine: a quella ed a questo egli subordina il suo racconto.

La politica e la religione. Critici tutt'altro che da strapazzo hanno voluto ravvisare nell'opera ariostesca fini morali e politici, ma essi hanno scambiato, a parer mio, i termini, ponendo come fine ciò che è invece influsso dell'ambiente. Ogni artista è anche uomo, uomo del suo tempo, e quanto più squisitamente egli senta, tanto maggiore efficacia hanno su di lui le condizioni politiche e sociali dell'età sua, i casi particolari della vita. Vogliam noi immaginare un Ariosto che intesse spensieratamente racconti di battaglie, di amori, di cortesie, col labbro sempre atteggiato al sorriso, con l'occhio sempre fisso a quel mondo fantastico che si spiega dinanzi alla sua immaginazione? Un Ariosto cui il raggiungimento di un ideale estetico toglie la percezione del mondo reale, e che, tutto assorto in esso, come certi esteti moderni, non vede tutte le debolezze, le miserie, le piccinerie degli uomini grandi ed oscuri, potenti e deboli che lo circondano? Ricordiamo la sua vita: rammentiamoci quanto amò la

famiglia, quanto nobilmente esercitò il suo ufficio di governatore; con quanta abnegazione servì i suoi signori e prese parte alle loro imprese di guerra, preparato (dice il fratello Gabriele) a morire di onesta morte per la patria, e vedremo se un uomo cosiffatto, anche quando coltiva la poesia per puro diletto suo e d'altri, può essere un puro esteta, un fabbricatore di fole di romanzi e null'altro! Egli ha sentito l'influsso di quello che chiamano l'ambiente, ed ha materiato l'opera sua non soltanto di folli amori, ma di sentimenti nobilissimi, di osservazioni morali, di nobili sdegni, senza che per questo dobbiamo ravvisare in lui fini intenzionalmente morali o politici.

In un tempo nel quale, per ragioni che sarebbe inutile esporre qui, l'ideale dell'impero si veniva come rinnovando, egli, cortigiano dei duchi di Ferrara, si sente inconsapevolmente attratto a magnificare quell'ideale: a quel modo che gli par buona cosa illustrare in un poema una dinastia italiana, la quale cercava di contrastare allo stato pontificio l'espansione del territorio.

Le sventure d'Italia non trovano il poeta insensibile o incurante; e talvolta, sfavillando di sdegno nello sguardo corrucciato, maledice alle guerre fratricide, si scaglia contro le « fameliche inique e fiere arpie »

Che all'accecata Italia e d'error piena

recano mille danni, e spera che un giorno questa

ai neghittosi figli
Scuota la chioma, e cacci fuor di Lete
Gridando lor: Non fia chi rassimigli
Alla virtù di Calai e di Zete?
Che le mense dal puzzo e dagli artigli
Liberi e torni a lor mondizia liete?

Altrove si lamenta degli eccessi a cui si abbandonano i soldati mercenari, della loro inumanità, e condanna i molti atti scortesi ed iniqui compiutisi nella guerra del duca contro i Veneziani.

Il poeta, è ben vero, troppo spesso si compiace dello scherzo equivoco, della descrizione troppo crudamente verista, della novella sconcia, ed è male che un artista così eletto abbia cercato il bello estetico senza curarsi anche del bello morale; ma non dimentichiamo che egli stesso ha esaltato la virtù della castità in Isabella, due volte in pericolo di perdere l'onore, e due volte liberatasi dai suoi oppressori, la prima per un caso fortu-

nato, la seconda col sacrificio della vita; ricordiamo le belle figure muliebri di Fiordiligi e di Olimpia. Negli stessi esordì il poeta svolge concetti morali, deducendoli quasi dagli avvenimenti narrati o da quelli che sta per narrare, e parla con accento di convinzione dell'amore tra coniugi, della fedeltà tra gli amici, dei danni dell'ira, della gelosia, dell'avarizia, delle amicizie di brevi durate tra principi.

S'è detto che il sentimento religioso non dovette essere molto profondo nel poeta, ad ogni modo la satira dei monaci che non vivono secondo la regola, ricorrente più volte nel *Furioso*, può essere suggerita da nobile sdegno del vedere gli ordini loro in parte degenerati, anzichè da una tradizione letteraria.

Valore etico del *Furioso*.

Ma, anche lasciando star questo, se è vero che il contenuto etico di un libro va cercato non tanto nelle singole parti, quanto nel suo insieme, nella somma di pensieri e di affetti che esso desta in noi, il *Furioso,* pur non essendo stato scritto con fini morali, è morale di per sè stesso, come quello che esalta la forza, la cortesia, la divozione al proprio principe in un secolo che s'incamminava verso l'abbiezione politica e la depravazione dei costumi.

La satira.

Ho accennato or ora ad un genere di satira, il che mi porge occasione di dimandarmi: c'è egli veramente una parte satirica nel *Furioso?* La parola satira, quando non è adoperata per designare quel genere letterario ben determinato che tutti sanno, prende nel linguaggio critico significati molto varì, comprendendo lo scherzo, il motteggio, l'ironia, la parodia, l'elemento comico. Ora io, parlando di satira ariostesca, intendo quelle osservazioni, quegli scherzi, quelle invenzioni che, movendo dalla considerazione della natura umana, vanno a colpire le debolezze, i vizi, le esagerazioni che sono in essa così frequenti: cioè la vera e propria satira, la quale in certi ingegni si colora di una tinta speciale, ben difficile a definire, e diventa (noi Italiani abbiam dovuto accattar la parola dagli stranieri) umorismo. Già il poeta nelle satire propriamente dette e nelle commedie, aveva scherzato piacevolmente su talune miserie e cattiverie umane; nel poema gli si offerse l'opportunità di farlo con maggiore larghezza, e poichè la tela di quello era tanto ampia da abbracciare la terra, gli abissi, il cielo, immaginò un viaggio fantastico nella luna; così poteva dare alle sue attitudini satiriche « più largo sfogo che non avesse mai fatto scri-

vendo espressamente satire o commedie ». Astolfo dunque uscito dall'Inferno e lavatosi tutto « dal piè alla testa », sale al Paradiso Terrestre, e di là alla luna; vi sale, nota giustamente lo Zumbini, per volere di Dio, per riacquistare il senno di Orlando, rappresentato nel poema come il più forte campione della cristianità: onde siamo sempre nel mondo cavalleresco.

Montato dunque con l'apostolo evangelista sopra un carro meraviglioso, attraverso la sfera del sole giungono al cielo della Luna, ampio e meraviglioso, ove sono, come nel nostro, pianure, valli, campagne, selve solitarie e superbi palazzi. Ma il duce si affretta ad accompagnare il paladino in un vallone, ove si raduna tutto Astolfo nella luna.

Ciò che si perde o per nostro difetto
O per colpa di tempo o di fortuna.

Ivi infatti erano regni e ricchezze, perduti dai mortali, molta fama, di cui non è più traccia nel mondo, le preghiere dei fedeli inascoltate, le lagrime degli amanti, il tempo speso nel giuoco, i vani desideri, che occupano la più gran parte del luogo. Passando oltre nota Astolfo, sotto forma di ami d'argento e di oro, i doni fatti a principi; sotto forma di cicale scoppiate i versi scritti in lode di Signori; ed entro boccette rotte, di varia misura, i servigi recati ai medesimi. Ma ben presto la sua attenzione si rivolge a una specie di montagna, formata di ampolle, più o meno capaci, contenenti il senno perduto dagli uomini in vani amori, in vani studi, in occupazioni frivole. Passa poi in un palazzo, dove le Parche governano le vite umane, che il Tempo via via distrugge, eccetto alcune poche immortalate dai cigni, simbolo dei poeti.

In tutta questa fantastica concezione la cornice, per così chiamarla, è dantesca; ma il concetto filosofico, che è quello di rappresentare i vizi e le miserie dell'umanità immaginando che una follia governi e signoreggi la nostra vita, ha, secondo lo Zumbini, indubbia parentela con l'*Elogio della pazzia* di Erasmo da Rotterdam, la cui opera, composta tra il millecinquecento e il millecinquecentodieci, si divulgò ben presto in Italia, sicchè il poeta potè averne, almeno indirettamente, notizia. Naturalmente egli svolse il concetto secondo le sue attitudini di poeta rappresentativo, e armonizzando la bizzarra invenzione col testo del poema; ma è certo che anche attraverso la fantastica scena traluce il pensiero filosofico in tutta

la sua ampiezza, e l'Ariosto viene a collocarsi, per questa parte, accanto ad altri scrittori del primo trentennio del secolo; ad Erasmo, già ricordato, al Folengo, della cui opera diremo più avanti, al Campanella che immaginò il paese di Utopia, al Rabelais che in una fantastica badia rappresenta come in miniatura la vita umana. Nella storia delle lettere e della coltura europea, conclude l'illustre critico, questo episodio è importantissimo.

E dopo ciò vorremo noi dunque concludere col De Sanctis, che il mondo dell'Ariosto « è vuoto di motivi religiosi, patriottici e morali »? Parmi che non si possa farlo senza cadere in una inesattezza.

Ragion letteraria del *Furioso*.

Codesta immensa congerie di racconti romanzeschi e di narrazioni classiche, di liete fantasie e di accenni della vita reale, di episodi e di osservazioni, di elementi estetici e morali, tragici e comici, antichi e moderni, come ha potuto essere foggiata artisticamente? Che cosa rappresenta il *Furioso* nella storia dell'arte italiana? Che cosa nella evoluzione del poema cavalleresco?

Ogni opera letteraria veramente insigne porta in se stessa le leggi del suo organismo. Imitare o seguire certe norme prestabilite, è proprio degli ingegni mediocri; gli artisti veramente originali si fanno superiori a qualsiasi canone di critica, traendo principalmente dalla propria coscienza gli elementi dell'arte loro, e affidandosi al proprio ingegno e al proprio gusto. Dante compone un poema che i critici non sanno a qual genere letterario debbano ascrivere; lo Shakespeare crea il dramma moderno all'infuori di qualsiasi poetica. Ora quando l'Ariosto poneva mano al *Furioso*, la letteratura nostra, rinnovatasi collo studio dei classici, si svolgeva ancora liberamente, sciolta da rigide leggi: nè alcuno avrebbe osato, come mezzo secolo dopo, rimproverare al poeta di essersi scostato da quelle. Egli quindi ebbe in animo di scrivere un poema cavalleresco che dilettasse colla florida varietà delle azioni e colla mescolanza di parti serie e di parti facete; un poema nel quale potesse a suo piacimento innestare l'epico e il romanzesco, la commedia e la tragedia, la lirica e la satira. Ma un tal poeta era anche lettore e ammiratore delle letterature classiche, anzi la sua educazione letteraria s'era compiuta sopra di quelle; suoi maestri ed autori erano stati appunto Virgilio, Stazio, Ovidio, Claudiano, Tibullo, Valerio Flacco, Plauto, Terenzio, e

forse, come in generale ai giovanetti che si davano allo studio delle lettere, anche a lui era stata interdetta o sconsigliata la lettura degli scrittori volgari. Qual meraviglia che, pur componendo un poema volgare, anzi un poema romanzesco, egli tenesse l'occhio rivolto a quei modelli e cercasse di conciliare appunto le ragioni della originalità con quelle dell'imitazione? Infatti il *Furioso* è un poema romanzesco accostato ai modelli classici, ed ha in sè quel tanto di eroico che poteva conciliarsi colla natura di tal poema. Il quale elemento epico-classico non si mostra tanto negli episodi derivati da opere antiche e con arte finissima adattati al fondo romanzesco, quanto nella struttura, nel carattere dei personaggi, nella tecnica del poema.

Confrontiamo brevemente le prime ottave dell' *Innamorato* con quelle del *Furioso*, e ci apparirà subito l'intonazione diversa delle due opere.

Il Bojardo, volgendosi a un pubblico vero od immaginario di signori e cavalieri, adunati per udir cose nuove e dilettose, li esorta a star zitti ed attenti alla bella istoria: l'Ariosto annuncia la materia dell'opera sua con certa solennità, e s'interrompe solo per dedicare il poema al suo signore. L'uno dice di voler narrare « i gesti smisurati » e le mirabili prove che fece Orlando per amore, senza alcuna determinazione di azioni: l'altro enuncia la triplice azione del poema ; e prima la lotta tra Agramante e Marsiglio da un lato, Carlomagno dall' altro, che abbraccia, come cornice. le altre: poi la pazzia di Orlando. che ne è come l'episodio principale; infine gli amori di Bradamante e Ruggero, che negli ultimi canti assumono quasi l'importanza di azione principale essi stessi.

Il Bojardo. narrando i casi di Orlando, non va a pensare se questi possano accrescere o sminuire la fama dell'eroe, preoccupato solo del pensiero di dilettare i suoi ascoltatori; l'Ariosto narra la pazzia di quello, che è terribile castigo divino. per aver egli male usato dei doni largitigli dalla Provvidenza: ma insieme s'apparecchia a celebrare degni eroi, e a raccontarne, a loro lode, le chiare gesta.

E come la protasi, cosi ci richiamano ai modelli del classicismo il titolo, il cominciamento dell'azione, che è una contesa tra due cavalieri, come nell'*Iliade*, il duello finale, in cui resta vincitore il protagonista, come nell'*Eneide*.

Quanto all'azione principale del poema, l'Ariosto ha saputo conciliare l' unità e la varietà per modo che, non meno

dei critici del cinquecento, i quali trattarono con tanto calore e abbondanza di parole la difficile questione, discordano tra loro anche i moderni.

Il Giraldi, il Malatesta, il Pellegrino, per citarne solo alcuni, non trovano nel *Furioso* l'unità di azione; il Pigna ravvisa l'azione principale negli amori di Bradamante e Ruggero. Orazio Ariosto nella pazzia di Orlando. Dei moderni il Rajna con felice similitudine paragona l'argomento del *Furioso* ad un albero il cui tronco sia rivestito di molti rami e frondi, e questo tronco è per lui la guerra di Agramante. A me pare che l'unità ci sia in tanto in quanto l'una delle tre azioni, come ho dimostrato, dipende in qualche modo dalle altre, chè senza la guerra tra Agramante e Carlomagno non si sarebbero incontrati Bradamante e Ruggero, e quella, ove Orlando non si fosse innamorato di Angelica e avesse invece combattuto per la fede, sarebbe tosto finita. Ad ogni modo resta sempre vero che la fusione di esse non è perfetta, e che Angelica, la protagonista femminile del poema, a due terzi di questo si eclissa per non riapparirci innanzi mai più.

Artista provetto ci appare l'Ariosto nella rappresentazione dei personaggi; ed anche qui si presenta spontaneo un paragone con quelli dell' *Innamorato*. Mi accontenterò di pochi cenni, i quali varranno anche a confermare molte delle cose dette più addietro; e prenderò le mosse, per non turbare l'ordine gerarchico, da Carlomagno.

I personaggi ariosteschi. I critici e commentatori antichi vedevano ritratto in lui re Latino. Probabilmente il personaggio virgiliano non ha qui che fare, ma certo egli è un imperatore conscio della propria dignità e del proprio grado, che non si lascia raggirare dagli ingannatori, che provvede accortamente al suo impero e conosce e pratica saviamente l'arte della guerra.

Orlando. Orlando che impazzisce per amore, è personaggio molto più serio e tragico, che a prima vista non sembri. Nota lo Zumbini che egli nel *Furioso* è principalmente l'eroe della pazzia; quello della cavalleria era quasi finito in lui prima che cominciasse l'azione del poema. Ed invero l'Ariosto fino dal principio di questo ha di mira l'orrenda follia che deve narrare, e predispone l'azione in modo che essa apparisca veramente tale. Tanto maggior pietà desta nell'animo un uomo impazzito, quanto maggiori erano i suoi pregi e le sue virtù. Ora il nostro Paladino è rappresentato dal poeta come « il primo e più

nobile degli eroi »; un non so che di severo e di solenne circonda i suoi atti. Salva Olimpia ed Isabella, e, conscio dei suoi obblighi di cavaliere, ben si guarda dall'importunarle; erra, sconosciuto a tutti, in cerca della sua donna, ma la fierezza dello sguardo rivela in lui un cavaliero « d'alta prodezza », talchè Alzirdo vuole provarsi con esso, e resta ucciso con tutti i suoi. È la Provvidenza divina che guida i suoi passi verso Altariva, dove Zerbino sta per essere ingiustamente ucciso, ed è invece liberato pel valore del conte. È quindi naturale che tutti sentano per lui viva ammirazione e profonda devozione. Il suo valore non ha paragone con quello degli altri: egli non si serve nè di scudi incantati, come Ruggero, che pure è fortissimo, nè di altri mezzi non convenienti ad un cavaliere; armato della sua spada nulla egli teme; lo stesso critico conclude dicendolo uno di quei caratteri « che più onorano la natura umana ». La sua pazzia è descritta con colori drammatici; e qualche scherzo, messo qua e là dal poeta, non mi pare che ci permetta di asserire col De Sanctis e con altri, che essa muove a riso. Comico, senza dubbio, è il rinsavimento, ma è l'unico scherzo che il poeta si permetta; dopo, Orlando ridiventa personaggio del tutto serio e quasi tragico.

Astolfo nell'*Innamorato* ha del buffonesco; nel *Furioso* il poeta gli assegna una parte ben diversa, alterandone naturalmente i lineamenti. È, tra i paladini, il piu vago di viaggi e d'avventure, e quello a cui toccano le vicende più strane; il ministro e quasi l'operatore dei miracoli permessi da Dio per conforto della fede, il distruttore degl'incanti: egli quindi partecipa al trionfale onore con cui sono accolti a Parigi, finita la guerra, « i liberatori de l'impero ». Sarà esagerata una frase del Carducci, il quale ravvisa nell'Astolfo ariostesco « la seria audacia inglese », ma senza dubbio questi non è bizzarro, millantatore, bugiardo, spaccone, come il personaggio del Bojardo; nulla egli dice ed opera che disdica alla dignità cavalleresca, nulla c'è in lui che possa far muovere a riso chi legge; è insomma personaggio di atteggiamento eroico. Non nego però, anzi ho già avvertito più addietro, che quanto il poeta gli ha aggiunto di dignità, altrettanto gli ha tolto di naturalezza e di vivacità. Astolfo.

Ma codesto studio dell'Ariosto di accostarsi propriamente la genere epico, appare evidentissimo in Ruggero, l'eroe di parata. Anche il Bojardo, avendone fatto il capostipite degli Ruggero

Estensi, aveva rappresentato in lui l'ideale del perfetto cavaliere, ma aveva saputo ritrarlo con una certa verosimiglianza: giovane, vivace, impetuoso. Qui invece ogni suo atto egli informa al sentimento cavalleresco; ragiona da moralista, ed ha perfino degli scrupoli; è cortese a segno da mostrarsi a bella posta più debole di Dudone, cugino della sua donna; pospone l'amore per questa al sentimento di gratitudine; in una parola è un eroe tutto di un pezzo.

Rinaldo. Tale press'a poco ci si mostra Rinaldo. Egli cerca le avventure più pericolose, ma solo per riportarne onore:

Bella accoglienza i monachi e l'Abbate
Fèro a Rinaldo, il qual domandò loro
Come dai cavalier sian ritrovate
Spesso avventure per quel territoro,
Dove si possa in qualche fatto egregio
L'uom dimostrar se merta biasmo o pregio.
(IV, 55)

Prima di allontanarsi da Carlomagno, per tener dietro ad Angelica, gliene chiede almeno il permesso:

Chiede licenzia al figlio di Pipino
E trova scusa che 'l destrier Boiardo ecc.;
(XLII, 42)

egli è anzi il più valido sostegno del minacciato impero di Francia.

È ben vero che anche il figlio d'Amone è innamorato di Angelica, e, dopo aver peregrinato per tutto l'Oriente in cerca di lei, e non avervela trovata, pensa di ritornare in Francia, solo perchè quivi spera ella abbia ad essere; ma si noti che appena giuntovi, Carlo gli impone di andare in Inghilterra a chiedere aiuti d'arme al Re di quel paese; e Rinaldo va, libera Ginevra dall'accusa mossale, ritorna in Francia con un esercito d'Inglesi e Scotti, e sconfigge pienamente i Pagani. Parendogli di aver fatto abbastanza per il suo imperatore, passa in Oriente; ma non si tosto viene a sapere che i re pagani, accozzatisi insieme, stanno per muover guerra a Carlo, ch'egli vola a Montalbano e presi seco i suoi settecento guerrieri, si reca a Parigi e libera Carlo da ogni pericolo, vincendo Agramante. Questi allora, lasciatosi persuadere dalle ragioni del vecchio Sobrino:

Ch'Orlando non ci sia, ne aiuta...,
Ma per questo il periglio non rimuove;
Ecci Rinaldo, che per molte prove
Mostra che non minor d'Orlando sia,
(XXXVIII, 54)

a non ritentare la fortuna dell'armi, propone a Carlo di definire la guerra con un duello. La proposta è accettata, e i due campioni scelti a combattere, sono l'uno Ruggero, l'altro il nostro Rinaldo. Insomma il sire di Montalbano, che nell'*Innamorato* è il braccio destro del vecchio Carlo, diventa qui il suo salvatore.

E le donne? Angelica ha mutato in parte sembianza e carattere, è divenuta più savia, più sensibile, più umana. Diresti che ormai stanca di tante lotte, di tanti viaggi, dello spettacolo doloroso di tante battaglie, ella aneli a un po' di pace. Ma fortuna la espone più volte al pericolo di perdere la vita. Finalmente ella trova un giovane ferito, Medoro. Compassione, e non libidine è il primo impulso che ella prova alla vista di lui, e lo cura; curandolo se ne innamora, e, dimentica dei suoi adoratori, del padre, di tutto, pensa tornare con lui al Cataio, a godersi in pace le delizie di una vita sorrisa dall'amore. In certi momenti Angelica è figura quasi tragica, e desta sincera pietà, come quando la vediamo abbandonata ai sozzi abbracci di un vecchio impotente! Angelica.

Se tale è divenuta Angelica, si può pensare quali ci si mostreranno Marfisa e Bradamante, e di riverbero Olimpia, Isabella, Fiordiligi. Bradamante e le altre donne.

La prima conserva (benchè alquanto attenuati) i caratteri della virago classica, la quale sdegna qualsiasi esercizio che non sia quello delle armi; ella per altro interviene nelle nozze tra Bradamante e Ruggero, a sostenere i diritti del fratello. Più tardi gl'inetti continuatori del *Furioso* penseranno a darle un amante, snaturando affatto il personaggio.

Bradamante è la donzella guerriera dei rimatori toscani, illuminata e quasi rammorbidita dall'amore; ma piace più sotto il primo aspetto, che sotto quello di amante. Certamente alla storia esterna del suo amore niuno manca di quegli elementi che possono renderla interessante: la separazione dal giovane amato, l'opposizione che incontrano le sue nozze da parte di altri, la gelosia che la punge quando si creda tradita, l'imposizione fattale di prendersi uno sposo gradito ai genitori; ma piacerebbe vederla più innamorata, più ostinata nel suo proposito, in una parola più donna.

Tipi verissimi e delicatissimi di donne innamorate, solamente innamorate, sono invece le tre ultime.

Olimpia è la fanciulla inesperta ed ingenua, che crede

all'amore di un uomo, il quale la tradisce; Isabella, privata dello sposo prima di essere sua, muore poscia vittima di un alto sentimento della castità; Fiordiligi, la donna più umana (a mio giudizio) del poema, segue amorosamente il marito, perdutolo di vista, ne ricerca le tracce, e vive della vita di lui. Mentre gli ricama una sopravvesta per il combattimento di Lipadusa, la angustia un triste presentimento, che pur troppo diventa realtà; infine muore consumata dal dolore presso la tomba dello sposo.

A proposito di personaggi, è stato anche osservato che l'Ariosto rifugge dalla rappresentazione del grottesco e del triviale, onde non troviamo nel *Furioso* nè un'esercito di zoppi e di guerci, come quello di Balivérzo, nè personaggi dello stampo di Margutte (prototipo della specie), come Barigaccio; lo stesso Brunello non è così volgare come nel poema del Bojardo. Gli è appunto che i costumi s'erano venuti come rammorbidendo e ingentilendo, e il poema cavalleresco qual'era uscito dalle mani del Bojardo, dalle condizioni stesse del vivere sociale era come sospinto a modificarsi ed assumere un andamento epico. L'Ariosto si propose di continuare la tela di cui quello non aveva tratto « insino al co » la spola; ma i tempi erano in parte mutati, il futuro s'annunciava foriero di guai, la vita si veniva facendo più seria e più grave; forse anche per questo i letterati incominciavano a vagheggiare il poema classico, così armonico e compassato e nell'insieme e nei particolari, quale modello di insuperata bellezza artistica: e il poeta si sente spinto quasi inconsapevolmente ad accostare il suo romanzo a quegli esemplari. La florida varietà di racconti e di avventure, propria del poema cavalleresco, non può soddisfarlo, ed ei tenta di conciliare la moltiplicità delle azioni colla unità; la vita tutta esteriore e superficiale dei personaggi romanzeschi gli pare che contrasti troppo colle condizioni reali del suo tempo, ed egli trasforma i cavalieri erranti e le innamorate fanciulle di poemi brettoni, in personaggi che operano con piena coscienza delle loro azioni. Fu un bene per il poema cavalleresco? Sarebbe stato meglio se il *Furioso* avesse conservato la stessa natura dell'*Innamorato*, e ne differisse solo per una più perfetta esecuzione artistica? Il Tasso, giudice autorevole e per se stesso e per il secolo in cui scriveva, nell'Apologia accusa l'Ariosto di essersi accostato troppo al classicismo, e il giudizio de' critici moderni concorda con quello del suo competitore.

Il *Furioso* nella storia della poesia rom.

L'arte nel *Furioso.*

Ci resta ad esaminare ciò che del *Furioso* costituisce il pregio più insigne, quello per cui il poema, per variare di costumi, di sentimenti, di gusto, sarà sempre ammirato come il prodotto poetico più cospicuo del rinascimento: la forma.

Poche opere letterarie possono vantare tanta varietà ed universalità di racconti, di descrizioni, di scene, di caratteri, di situazioni drammatiche; tanta e così squisita analisi psicologica; tanta originalità di stile, tanta copia di eleganze poetiche, quanta il *Furioso*. E' il dramma, la commedia, l'idillio, la satira, la mossa lirica, sono tutte le infinite gradazioni delle forme poetiche, che, consertandosi bellamente insieme, conferiscono al poema mirabile unità. Veggansi i primi canti. Il poeta ci informa rapidamente della contesa fra Orlando e Rinaldo, per presentarci poi una donzella che, incontrato un cavaliero e riconosciutolo, fugge a briglia sciolta. Altri accorre in suo aiuto, ed ha luogo una fiera battaglia fra i due eroi. Ma presto cessa la pugna e si separano. Uno di essi assiste alla spaventosa visione di un'ombra uscente dal fiume, l'altro continua la caccia della fanciulla. Poi viene l'idillio. Questa, giunta in un amenissimo luogo, ove si crede sicura, scende di cavallo e s'addormenta; sopraggiunge intanto un cavaliero che sfoga in pietosi accenti il suo cuore amareggiato. Ora la donna che lo fa penare, è quella che giace a pochi passi da lui, e che già pensa di mettersi sotto la sua protezione: ed il piccolo dramma ci presenta la bella creatura che esce dal cespuglio ov'era nascosta, e l'amante che se la vede apparire nel fulgore della sua bellezza e ascolta da lei il pietoso racconto delle sue sventure. Ma il dramma si volge ben presto in commedia; mentre il cavaliero crede di ottenere da lei ciò « ch'ogni amator più brama », sopraggiunge un altro a sfidarlo ed abbatterlo. Poco appresso si fa loro incontro Bojardo, su cui ella sale; ma ecco Rinaldo che si avanza minaccioso con grande sgomento della donna. Il poeta impreca in due ottave all'ingiustizia di Amore e descrive il nuovo duello tra i due amanti, separati poscia ad inganno da un eremita. Rinaldo, capitato al campo di Carlo, è spedito in Brettagna: ma appena è salito sulla nave, scoppia un'orribile bufera, che l'autore ci viene descrivendo. La stessa varietà di motivi, di descrizioni, di racconti trovi in tutto il poema: duelli, assedi, battaglie, fughe, inseguimenti, viaggi di terra e di mare, lotte con istrani mostri, contese giostre, rassegne di eserciti, consigli di duci, incontri di amanti

o di amici, funerali, feste, astuzie di donne innamorate, liberazioni da incanti, distruzioni di castelli fatati, amori, sospetti, gelosie, odi, rivalità, atti eroici od inumani. Le scene reali sono osservate e ritratte con grande verità; basti citare in esempio le due burrasche, le quali mostrano nell' Ariosto perfino una esatta conoscenza dei vocaboli tecnici.

Quanto ai luoghi, la tavolozza del poeta ha un'infinita varietà di colori e di tinte: palazzi incantati, grotte paurose, valli fiorite, marine, deserti, città, isole, boschetti, tutto egli sa ritrarre con efficacia pittorica. Niuna meraviglia quindi che qualcuna di tali descrizioni abbia ispirato cospicue opere d'arte, com'è della fontana di Ardenna, che troviam riprodotta, a giudizio di qualche critico, in un quadro del Tiziano.

E chissà quante altre tele, non dico ritraggono determinate scene e figure del *Furioso*, ma devono ad esse la loro ispirazione; quanti pittori, cercando fermar sulla tela quell'ideale di bellezza femminile che brillava davanti alla loro mente, non s'accorgevano che esso aveva forse il suo fondamento nelle svariate, calde, fulgide figure di donne, ritratte mirabilmente dal poeta!

L'Ariosto dipinge talvolta scene del tutto fantastiche, le quali non hanno fondamento alcuno nella realtà; ma in queste stesse lo guida un senso squisito del verosimile, per cui a quello che egli descrive, la mente del lettore, se rifiuta fede, non nega l'assentimento della ragione. Gli è che il poeta, pur ritraendo un mondo vivo solo nella sua immaginazione, non perde mai d'occhio la natura, anzi codesto mondo ideale egli crea con elementi reali.

Questa cura diligente delle realtà si manifesta anche nei particolari; le giostre, come quella descritta nel canto decimosettimo, sono condotte secondo le costumanze del suo tempo; nel ritrarre pugne e duelli è così studioso della verità, che un incerto autore li fece oggetto particolare di ricerche. Le imprese e le divise d'armi o d'amore nel *Furioso*, sono state studiate da un critico dei nostri giorni, il quale conchiude dicendo che anche in questa parte l' Ariosto s'è conformato alle costumanze del suo tempo e « curò con cura minuziosa » il simbolismo dei colori, che delle imprese « sono quasi il fondamento ».

Che più? Accusato (se non si tratta di un artificio adulatorio) di aver immaginato contrariamente al vero, che nel-

l'isoletta di Lipadusa ci fosse spazio sufficiente per combattere a cavallo, si giustifica, asserendo che in quegli anni l'isola poteva benissimo essere adatta ad una pugna equestre di sei cavalieri, perchè ancora non vi era precipitato, a cagione di un terremoto, un sasso che occupò una larga piazza in fondo allo scoglio!

Nel dipingere le sue svariate scene il poeta sa opportunamente valersi di materiali classici. Difficilmente egli vi toglierà di peso una descrizione qualsivoglia da un poeta antico, ma fonderà con molto accorgimento tratti diversi, riuscendo a cavarne non già un intarsio, ma un lavoro che ha tutta l'apparenza della originalità. La famosa descrizione della casa del sonno, che abbiamo appreso ad ammirare dalle prime classi, niuno direbbe che risulti dalla fusione di elementi tratti da Ovidio e da Stazio; il mirto che, offeso da Ruggero, geme e manda fuori parole e sangue, presenta traccie di reminiscenza da Ovidio, da Virgilio, da Dante e, senza dubbio alcuno, anche dal Boccaccio, dove narra di Filocolo che, andando a caccia per un bosco, trova Filenco, mutato in fonte, e poi colpisce con uno strale un tronco d'albero in cui era chiuso Idalago (lib. IV e V).

La rappresentazione dei fenomeni psicologici.

Ma l'arte del poeta si manifesta più piena e, vorrei dire, più originale nella descrizione dei fenomeni psicologici, nella concezione e rappresentazione dei caratteri. Badiamo bene: mostrerebbe di non comprendere nè lo spirito del rinascimento in generale, nè il momento storico-artistico, chi pretendesse trovare nei personaggi ariosteschi quelle profondità psicologiche, quell'analisi dei sentimenti e degli affetti, che sono, io non so se pregio o difetto dell'arte moderna. In un tempo nel quale la bellezza è cercata ed ammirata più nell'armonia delle linee, dei colori e delle forme, che nell'espressione del volto; che pittori e scultori sanno fissar sulla tela i vari atteggiamenti e le movenze del corpo, la vaga acconciatura delle vesti, ma non con uguale efficacia i vari moti dell'animo: un poeta, per quanto questi abbia speciali attitudini alla drammatica e si sia esercitato nella rappresentazione del vero psicologico, non potrà rivaleggiare con noi moderni. La grandezza dell'Ariosto, in questa parte, si manifesta dal confronto, che anche ora si presenta spontaneo, con altri poeti contemporanei o quasi, col Poliziano, col Bojardo, col Berni.

Orlando pazzo.

Il personaggio più drammatico del poema è senza dubbio

Orlando, che cerca per mare e per terra, quasi due anni, Angelica, buttato dalla bufera ove non vorrebbe andare, fermato dagl'incanti di qualche mago, tormentato dal rimorso di essersela lasciata portar via, mentre poteva averla « notte e dì » seco, crucciato dal pensiero ch'ella sia in mano di gente malvagia, che guasti quel fiore di bellezza. Egli poi non può dimenticare un tristissimo sogno e un « grido orribile », che in esso gli è parso di udire, mentre andava in cerca di lei: « Non sperar più gioir in terra mai »! Finalmente ei giunge in un luogo dove gli nasce il sospetto, divenuto via via ferma credenza, poi assoluta certezza, che la sua donna, fattasi sposa di un vil fante, sia partita per l'Oriente, ed impazzisce.

La descrizione della pazzia è stata reputata dai critici antichi e recenti come uno dei tratti più mirabili del poema, nè qualche incongruenza o qualche tratto meno felice scemano di molto il pregio di essa. La preparazione è sapiente e la catastrofe è descritta con efficacia grandissima. Consenta il lettore che io ne dica qualche cosa, anche per confutare le idee di un recente critico, il quale mi pare abbia giudicato con rigore soverchio.

Io non so se non sia, forse, osservazione troppo sottile quella del Cesareo, che il paladino francese si trovi in quello stato della vita morale chiamato dagli scienziati « iperestesia etica », la quale è predisposizione alla pazzia; e che sieno già sintomi di malattia mentale l'eccidio delle squadre di Malinardo e il disordinato massacro di quelle di Anselmo d'Altaripa. Certo che, ricercando egli ansiosamente Angelica per molto tempo, sempre con quell' idea fissa nella mente, senza mai un periodo di riposo, è più che mai naturale che una fiera disillusione alteri le sue facoltà mentali. Il paladino, sceso dove Angelica e Medoro andavano a godere il rezzo (s'avverta come il poeta abbia già descritto il luogo una prima volta [XIX, 32 seg.], ma qui lo rappresenti quale doveva apparire agli occhi dell'infelice innamorato), vede incisi sugli alberi i nomi dei due amanti, e lettili e rilettili, rimane quasi istupidito, cogli occhi fissi nella terribile scritta.

È il mutismo, che accenna già ad un turbamento della psiche, ma non dura molto: il disgraziato poco appresso si riscote, ripiglia padronanza sopra se stesso, e lento lento si indirizza verso una villa, dove prende alloggio. Quivi, dopo tante ansie e tormentose incertezze e momenti ora di scoraggiamento,

or di speranza, acquista la dolorosa certezza che si tratta della donna ch'egli ha amato con sì lunga fede. Ormai egli non è più padrone di sè e della sua volontà, e il suo organismo si mostra profondamente alterato: non ha più fame, nè sete, nè sonno, e si sente sforzato al pianto; ed appunto l'insonnia, l'inappetenza, il pianto irrefrenabile sono segni forieri della pazzia. Mentre si volta e rivolta nel letto, in preda a un dolore che ha qualche cosa di morboso, un pensiero gli attraversa come un baleno la coscienza: proprio in quel letto sono giaciuti i due sposi; ed allora con un moto subitaneo ed involontario, balza dalle piume, si arma più per abitudine che per deliberato proposito, corre quasi per istinto nella selva, dove è la riprova materiale del tradimento di Angelica, e comincia ad urlare come forsennato. Tratto tratto per altro egli sembra racquistare la coscienza, ed allora esce in pietosi lamenti:

Queste non son più lacrime, che fuore
Stillo dagli occhi con sì larga vena:
Non suppleron le lacrime al dolore,
Finir ch'a mezzo era il dolore apena....
Non son, non sono io quel che paio in viso,
Quel ch'era Orlando, è morto et è sotterra,
La sua donna ingratissima l'ha ucciso.
(XXIII, 127-128)

Queste ottave (parafrasi di un breve carme di Michele Marullo) sembrano una stonatura in bocca ad un maniaco; nota per altro il Cesareo che l'Ariosto si mostrò anche in questo osservatore finissimo della natura, chè la loquacità, il gusto dei bisticci e delle leziosaggini, la ricerca delle assonanze esteriori, in una parola « la mania delle sottigliezze » (l'espressione è di uno scienziato) sono anzi carattere costante delle malattie mentali. Ma la catastrofe non è ancora succeduta. Il malato, « per quel non so che di fatale » che sembra talvolta governare i fatti umani, càpita di nuovo nel luogo che fu testimonio della felicità degli amanti. Rivede la selvetta, il lago, i sedili di marmo, le piante, e con un atto quasi bestiale, a cui lo sospinge un sentimento misto di sdegno, d'odio, d'ira, abbatte la selva, butta a fascio nel lago rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle, poi, vinto dalla fatica, cade al suolo, dove resta immobile tre giorni e tre notti. È pazzo? Non ancora: chè se la sua ragione è turbata, essa continua a lavorare dentro di lui, e d'altra parte gli atti a cui si è abbandonato sin qui, non sono tali che in un momento di sovraeccitazione nervosa

o di abbattimento profondo, non possa compirli un uomo anche in senno. La vera pazzia comincia quando, perduta interamente la ragione, fa cose contrarie affatto a ragione: si straccia le vesti, butta qua a là pel bosco le armi, e cresciutagli a dismisura la forza del corpo, l'adopera brutalmente, senza discernimento, per fisica necessità.

Vien poi il secondo momento dell'episodio, le azioni del conte nello stadio acuto della pazzia. Un critico moderno trova manchevole la descrizione di questa: avrebbe voluto che il poeta ci avesse detto quale doveva sembrare alla mente alterata del pazzo il mondo cavalleresco, quali apparirgli le donne, i cavalieri, l'armi, gli amori; ne sarebbe scaturita una vena copiosa di umorismo, e l'Ariosto avrebbe risparmiata più d'una fatica al Cervantes. Ma a questa osservazione ha risposto, parmi, preventivamente lo Zumbini, quando ha cercato di dimostrare che l'Ariosto non volle affatto presentarci in Orlando un pazzo che mova a riso. Il suo passato, la sua nobiltà e gentilezza, il rispetto e l'amore che hanno per lui gli altri paladini, « esercitano del continuo un'azione su di noi », e il confronto fra le sue imprese di un tempo e quelle che compie ora, dotato di forza sovraumana, desta nell'animo del lettore la pietà piuttosto che il riso; quello che di ridicolo egli compie, non ricade perciò sopra di lui. È il dramma, in una parola, non la commedia quello che ci ha voluto dare l'Ariosto. Scherzoso è senza dubbio il racconto del rinsavimento, ma, dato il modo miracoloso con cui questo avviene, non poteva il poeta narrarlo conforme alle leggi della psicologia.

Si potrebbero citare anche come esempio dell'arte spiegata dal poeta nella rappresentazione de' sentimenti umani, la descrizione delle pene di Bradamante innamorata (sebbene la offuschi qualche po' di rettorica), o quella dell'annunzio dato a Fiordiligi della morte di Brandimarte, non scevra nemmeno essa di qualche convenzionalismo nell'espressione (perchè talvolta anche ne' sommi la forma non s'accorda all'intenzione dell'arte), ma notevolissima per potenza affettiva. Il dolore della infelice donna non ha certo la solennità tragica, la disperata fermezza che troviamo espresse, per esempio, nel bellissimo sonetto di Barbara Torello, la vedova di Ercole Strozzi, ma si sfoga come in una dolce elegia, con accenti di accorata rassegnazione.

Lo stile. Lo stile s'adatta sempre mirabilmente alla materia, narri il poeta casi lagrimosi o descriva scene comiche, racconti o mo-

ralizzi, aduli o satireggi, ti descriva una spelonca di ladri o un giardino incantato, un mostro o una bella donna, voglia farti ridere o piangere, « stringer le labbra » di meraviglia o aggrottar le ciglia per isdegno. Lo scrittore per questo rispetto, non può essere paragonato convenientemente che con Dante ed il Boccaccio: ma se di quello non ha il disegno grandioso e il fare michelangiolesco, lo supera per la caldezza dei colori, la esattezza dei particolari; e al Boccaccio non resta indietro per la pieghevolezza e duttilità dello stile. Anzi, mentre il Boccaccio lascia trasparire il lavoro faticoso dell'artista, egli lo dissimula e ti dà l'illusione di aver detto ogni cosa senza sforzo, quasi trastullandosi: arte mirabile, che insegnerà più tardi ad uno scienziato e prosatore di buon gusto, a scrivere lucidamente di cose scientifiche. Quanta fatica egli durasse nelle correzioni del poema, anche riguardo allo stile, può ora conoscere meglio ogni studioso, esaminando la riproduzione che è stata fatta de' suoi autografi conservati nella Comunale di Ferrara. Egli peraltro non era mai soddisfatto: anche dopo le correzioni del '21 e del '32 lasciò nel poema un' ottava, la quarta del canto terzo, in cui dice di volere « con più solerti studi » rendere « perfetto » il suo lavoro! Ma in realtà, se non per la lingua, per lo stile esso si accosta alla perfezione. E si capisce: da trent'anni aveva tra mano i classici latini, suoi maestri ed autori, e gustandone con fine senso artistico il bello stile, si era formato uno stile suo proprio. Niuno infatti, che non sia dottissimo nella letteratura latina, immaginerebbe quale copia di immagini, di concetti, di frasi, di epiteti, di vocaboli egli derivi, oltre che dagli autori ricordati, da Orazio, da Tibullo, da Properzio, da Giovenale, dai prosatori, perfino dagli umanisti; e talvolta, derivando migliora. Così il *late ferreus hastis Horret ager* di Virgilio si rinnova nel verso « Par che quel pian di lor lance s' inselvi »; il *picta dissimili flore nitebat humus* di Ovidio, nella « verde riva D'odoriferi fior tutta dipinta »; e il mare è detto « truculento » con epiteto catulliano, « unti legni » sono dette le navi con espressione virgiliana.

Non ultimo pregio del poema è la toscanità della lingua, a correggere la quale ei lavorò, si può dire, gli ultimi sedici anni di vita. La notevolissima differenza che da questo lato presentano la prima e la terza edizione, ha fatto nascere come una leggenda di correttori del poema. Ora che il Navagero, il Molino ed altri abbian pórto de' consigli al poeta, che il Bembo La lingua.

possa avergli fatto conoscere, anche avanti il 1525, le sue idee intorno alla lingua, sta bene: ma quel suo assiduo lavorio di correzione attesta che il gusto si veniva in lui affinando sempre più: e vi contribuirono non tanto i suoi brevi soggiorni in Toscana dopo il '21, quanto, forse, la dimora triennale in Garfagnana, e senza forse la quotidiana conversazione con Alessandra Benucci, che amò fino dal '13 e colla quale convisse negli ultimi anni. Certo la Benucci non passò la giovinezza in Toscana, nè fu donna colta; ma, nata di famiglia fiorentina, avrà conservato, per tradizione domestica, l'eloquio materno, e a lei avrà potuto rivolgersi l'amante poeta anche da lontano, per averne consigli.

Le correzioni riguardano la fonetica, che nelle prime edizioni ha troppo sovente una tinta lombarda (*azzaio*, *ciuffa*, *pregione*, *strasinare*), l'ortografia (*trabboccare*, *relliquie*), la morfologia (*tornamo, aveti*, *facete*, *possea, avate, serò, possuto*) ed anche il lessico, sopprimendo egli latinismi (*marmori, suasione, dicare*), reggianismi, forme arcaiche. Usa più correttamente vocaboli, frasi, costrutti sintattici, dispone con più naturalezza le parole. Nè, nonostante tanta diligenza, egli si teneva soddisfatto dell'opera sua, la quale quanto a lingua presenta ancora qualche menda. Senza dar retta a quel bizzarro e pur ingegnoso letterato che fu il secentista Benedetto Fioretti, l'autore de' *Progimnasmi*, il quale, ammirando il Tasso, prova una gioia feroce nel rilevare, a proposito ed a sproposito, « parole vulgarissime di uso, di suono e di senso », « barbarismi » e neologismi, è certo che vi è tuttora nel *Furioso* qualche crudo latinismo, qualche espressione inelegante, qualche verso sull'interpretazione del quale non vanno d'accordo i commentatori: mende che in una nuova edizione sarebbero scomparse.

L'ottava ed il verso. L'ottava ariostesca non ha la spezzatura di quella dei rimatori popolari, nè, ancora, la compassata euritmia di quella del Tasso, ma si svolge con opportuno intreccio di endecasillabi variamente cadenzati, con sapiente e facile intreccio di rime; non inversioni sforzate e innaturali, non costrutti pedestri, ma una mirabile scorrevolezza, un'armonia ottenuta senz'alcun artificio, senza sovrabbondanza di epiteti, senza antitesi faticose. Il ritmo accompagna e seconda mirabilmente il discorso: s'abbassa ai toni gravi nel racconto patetico:

E come morta andar si lascia in terra;

esprime coi suoni tenui il mancare di una schiera:

Dove una squadra per stanchezza è mossa;

segue il volo faticoso di un uccello:

Che a tanta altezza appena aquila sale;

ed il verso, snodandosi in mille guise, motteggia e rimprovera, ride e si sdegna, esprime la gioia e il dolore, è or molle, or sostenuto, ora epico, ora elegiaco.

Conclusione.

E per raccogliere in un giudizio sintetico quanto sono venuto via via esponendo, il *Furioso* è il poema che più pienamente e compiutamente s'informa allo spirito della prima metà del cinquecento, nella quale il senso bello governava, sto per dire, ogni atto della vita, onde anche in mezzo allo sfascelo della morale e delle coscienze, da nulla più si rifuggiva che dalla volgarità grossolana; il poema che solo poteva esser gustato in quelle sale dorate, ove conveniva un'aristocrazia che pregiava la gentilezza non meno che il valore, ove ogni suppellettile era una squisita opera d'arte, ove sorridevano dalle pareti vaghe figure di ninfe, frescate da insigni maestri, e gli stipi di legno racchiudevano libri greci e latini coperti di ornamenti d'oro e d'argento; l'opera che doveva piacere in un'età in cui non si ragiona dei pregi di una gentildonna che non la si paragoni per la grazia della parola ad Aspasia, per la bontà dell'animo a Nausica, ed alla quale avrebbero plaudito Bramante e Tiziano, il Castiglione e Isabella d'Este, se avessero circondato il poeta recitante.

Commenti annotazioni, ecc.

La popolarità ch'ebbe in Italia e fuori il poema ariostesco nel secolo in cui fu composto, è attestata, oltre che dal numero stragrande delle edizioni, che sommano a centottanta circa, dai versi in lode dell'opera, premessi ad alcune stampe della stessa; dal lavoro degli editori e degli interpreti, che l'arricchiscono di sommari, di tavole, di indici, ne dichiarano i luoghi difficili, recano i passi di poeti antichi imitati dall'Ariosto, cercano nel racconto un significato allegorico: dal lavoro degli incisori, che illustrano come meglio sanno, e adornano di vignette il poema; dalle traduzioni in latino od in altre lingue e dai travestimenti in dialetto od in istile burlesco; dai pezzi di musica su parole di esso.

Letterati più o meno celebri fregiarono ben presto di poesie encomiastiche le edizioni del *Furioso*: consuetudine

questa non nuova, chè anche la prima edizione dell'*Orlando Innamorato* (per non citare molti altri esempi di opere greche e latine pubblicate in questo tempo) reca un epigramma in lode del Boiardo. Il componimento che incontrò maggiore fortuna tra quelli del genere, sono alcune stanze di Luigi Gonzaga, un soldato poeta, che ebbe il soprannome cavalleresco di Rodomonte.

Diligente, vario, largo è il lavoro dei commentatori ; incomincia con esili indici della materia e magre dichiarazioni di vocaboli oscuri, per diventare gradatamente vero e proprio commento filologico, degno di un secolo di tanta erudizione classica.

Lasciando stare certe « tavole » e sommari, i quali mostrano come si sentisse fino d'allora il bisogno di agevolare la lettura del lungo poema, noterò che non soltanto oscuri eruditi, ma poeti di qualche valore si compiacessero di sostituire agli « argomenti » dell'Ariosto in versi, argomenti nuovi. In una edizione valgrisina del 1556, curata dal Ruscelli, essi sono in prosa; ma una seconda valgrisina dello stesso anno, ha gli argomenti in ottava rima di Scipione Ammirato, l'erudito storico di Firenze, come pare; la veneziana del '62 (Rampazzetto) ha pure gli argomenti « in stanze » di messer Livio Corinaldo: e un' altra veneziana del '63 (Varisco) quelli di Andrea dell'Anguillaia, il traduttore di Ovidio, al quale, per testimonianza del Tasso, furono pagati mezzo scudo l'uno; una terza valgrisina, del '65, quelli di Luigi Grotto d'Adria, ed una del '66 (Valvassori), quelli di Giovanni Mario Verdizzotti, ambedue non volgari rimatori. Il Dolce non poteva certo tenersi dal correre anche lui l'arringo, e l'edizione veneziana del '68 (Guerra) ha appunto gli argomenti in rima del poligrafo veneziano ; finalmente un'ultima, del '74, ha quelli di Orazio Toscanella.

Quanto alle annotazioni, in generale sono più erudite che opportune, mirando il commentatore non a togliere le oscurità, ma a mettere in luce la propria cultura filologica. Sono tre o quattro (raramente di più) per ogni canto, e peccano di eccessiva lunghezza; alcuno per altro dichiarò i nomi storici e le favole mitologiche accennate nel poema. Anche le contraddizioni e i cosiddetti errori nei quali è caduto qualche volta messer Lodovico, cercarono di togliere gli editori del poema, mettendo temerariamente le mani nel testo, correggendo e rimutando a loro capriccio, finchè, nel 1555, il Giolito dètte il

buon esempio di riprodurre nella sua integrità l'edizione del '32. Qualche volta invece tentarono una vera e propria difesa del poeta. Il Dolce nella edizione del '63 aveva stampato una *Apologia contro ai detrattori dell'autore*, e il Fausto da Longiano in quella del '42 (Bindoni e Pasini) aveva inserito una *defensione de l'autore a i luochi suoi*. Nel '49 trattò largamente cosiffatte quistioni il Fòrnari, « l'Averrois del Furioso » (come chiamollo enfaticamente il Fioretti), nella sua *Spositione sopra l'Orlando Furioso*, della quale si è occupata recentemente la critica letteraria. È un commento tutto insieme storico, illustrativo, stilistico, morale-allegorico del poema, lasciati da parte gli episodi scabrosi. Notevoli sono per noi i cenni biografici sull'Ariosto, le osservazioni intorno ai mutamenti suggeritigli al poeta da ragioni stilistiche nel primo canto, e le « allusioni morali », un vero trattato di etica, in cui l'autore pone a contributo la sua dottrina filosofico-aristotelica. Da Virginio, figlio dell'Ariosto, ebbe anche la genuina lezione di alcuni versi che si leggevano sbagliati nelle stampe ed erano stati censurati da « detrattori » del poema. Pochi anni dopo, il Ruscelli in un capitolo intitolato *Alcune altre cose da avvertire nel Furioso*, stampato la prima volta nella valgrisina del 1559, ritorna sulle osservazioni del Fòrnari, e parte ne accetta, parte ne rifiuta, sostituendone altre, a parer suo, più a proposito.

Il Fornari.

I commentatori del cinquecento ebbero anche la pretensione di investigare le fonti romanze del poema; ma questa ricerca fu o vana o malsicura, e non merita considerazione. Più felici furono invece i cinquecentisti nella ricerca delle fonti classiche, e non è meraviglia in un secolo di tanta erudizione.

Uno de' primi fu il Dolce, ma niuno superò in diligenza il Lavezuola, che scrisse le *Osservazioni sopra il Furioso* ecc., specie di commento per il quale egli » merita d'esser detto il più accurato osservatore delle imitazioni ariostee nei secoli scorsi ».

Agli ameni racconti, alle liete fantasie fiorite nella mente dell'Ariosto, si volle dar ben presto (chi l'avrebbe detto a messer Lodovico?) un'interpretazione allegorica. Una prima traccia se ne trova nell'edizione veneziana procurata dal Fausto (1542); ma nella seconda metà del secolo ricercarono le allegorie del poema molti altri, quali il Ruscelli, Giangiacomo Orologio, Clemente Valvassori, il Porcacchi, il Toscanella. Vuole il lettore avere un'idea di codeste elucubrazioni? Citerò

l'interpretazione data dal Ruscelli del canto vigesimosesto: « In questo canto in Malagigi et in Viviano i quali, dovendosi vendere o barattare empiamente dall' infedele Lanfusa all'iniquo Bertolagi di Baiona, vengon liberati con l'aiuto di Ruggero . . . et di Marfisia . . . , et per l'error et confusione nata tra le parti assalite in ultima rovina loro, si ricorda la miracolosa et infinita bontà di Dio, giustissimo in soccorrere le più volte fuor d'ogni pensamento o giudizio umano i giusti e fedeli suoi. Per le persone illustri e gloriose che tant'anni avanti che nascessero, vengono annunciate con figure et con lingua, si dimostra come la idea della virtù et dello splendor vero, si conserva non solamente in Dio, et ne i cieli, ma ancora nell'archivio e nella memoria di tutti i secoli presenti, passati et futuri qui basso ». E potrei esilarare il lettore con qualche altra, più amena ancora, di Orazio Toscanella.

Che cosa può aver mosso i commentatori del cinquecento a cercare nel poema insegnamenti religiosi o morali dati sotto forma allegorica? — L'esempio stesso dell'Ariosto, risponderà qualche lettore frettoloso. Ma bisogna avvertire che quando messer Lodovico, seguendo la moda letteraria del suo tempo, introdusse un racconto allegorico, egli creò i personaggi che vi dovevano sostenere le prime parti, od uscì, in qualche modo, dal mondo cavalleresco; laddove que' brav'uomini che ho citati più sopra, vanno a pescare l'allegoria in ogni episodio, in ogni personaggio, in ogni azione! Ora, se si attribuisca a codesti ricercatori delle allegorie ariostesche serietà d'intendimenti, bisogna ammettere che, partecipando di un giudizio inveterato e che doveva durare ancora un pezzo nelle scuole, credessero realmente la poesia non esser altro che una serie di ammaestramenti morali, velati, per dir così, e dissimulati dall'arte. Ma io inclino a credere che essi si sforzassero di attribuire al *Furioso* la stessa, direi quasi, dignità letteraria dei poemi classici, quali l'*Eneide*, di cui son note le interpretazioni allegoriche date nel medio evo e nel rinascimento; oppure che cercassero coonestare agli occhi di persone di timorata coscienza, la lettura di un libro affatto mondano. Infatti nello stesso cinquecento queste allegorie sono considerate dal Doni come un mezzo a far « apparire diritta e misteriosa . . . qualunque sconcia e sconvenevole parola ».

Version e travestimenti. I bibliografi citano di questo secolo una sola versione in latino del *Furioso*, opera di un tal Visito Maurizi da Monte-

fiore (Osimo, 1570), della quale per altro non si conosce alcun esemplare; un'altra ce ne dà il seicento, ed una, veramente notevole, di Torquato Barbolani, il settecento. Copiose sono invece le traduzioni in altre lingue. Torquato Tasso asseriva che, non solo la spagnuola, la francese e la tedesca, ma altre lingue, « infino all'arabica (se è vero quel che si dice) è stata vaga di cantare l'*Orlando* ». Certo è che in francese s'hanno o dell'intero poema o di episodi staccati più di una ventina di traduzioni diverse: nel solo cinquecento poi si contano tredici edizioni dell'una o dell'altra di esse. Una versione spagnuola dell'Urrea ebbe molta voga e in Ispagna ed anche in Italia.

Numerose sono le traduzioni in dialetto ed i travestimenti. Delle prime i bibliografi ne contano non meno di dieci, quasi tutte d'autori dell'Alta Italia, segnatamente del Veneto e della Lombardia; e la ragione sarà da cercare anzitutto nella diffusione che ebbe il *Furioso* in queste provincie, la quale deve essere stata stragrande rispetto al resto d'Italia, se tre quarti circa delle edizioni del secolo sono veneziane; poscia nella qualità di quei dialetti, naturalmente arguti, e i quali in tempi anteriori avevano servito a dar nuova veste ai racconti cavallereschi venuti in Francia. Ce ne ha per altro anche in dialetto genovese, bolognese e friulano. S'avverta poi che si tratta di traduzioni parziali, per lo più del primo canto: completa è solo quella bolognese, lavorata nel settecento da Eraclito Manfredi. Quanto ai travestimenti, se sono pochi quelli noti, molti forse giacciono dimenticati negli scaffali di qualche biblioteca. Sarà, per esempio, del tutto falso quanto scrive il secentista Nicolò Villani, che il Della Casa « tramutò a sentenze ridicole » tutte le prime ottave dei canti del *Furioso?*

Modificherò qui quanto ebbi da asserire recisamente altra volta; queste traduzioni in dialetto, rifacimenti, tramutamenti e via via, secondo ogni probabilità non sono opera di poeti popolari, ma di dilettanti di lettere, che pretendono imitare il Berni, e forse domandano al loro lavoro un'ora di tranquillo svago.

La « popolarità » del *Furioso*.

Della spiritualizzazione del *Furioso* dirò in altro luogo. Qui intanto mi piace rinnovare una domanda da me fatta in altra occasione e che non dovrebbe, parmi, essere lasciata senza risposta. Fu il *Furioso* popolare nel senso più preciso e più ristretto della parola? Scriveva Bernardo Tasso che del poema ariostesco « non è dotto nè artigiano, non è fanciullo, fanciulla, nè vecchio che di averlo letto più d'una volta non si contenti ». E

dimanda: « Non son elleno le sue stanze il ristoro che ha lo stanco pellegrino nella lunga via, il quale il fastidio del caldo e del lungo camminare cantandole rende minore? Non sentite voi tutto dì per le strade per li campi andarle cantando »? E un cinquecentista, il Malatesta, scriveva intorno al 1590: Se voi praticate per le corti, se andate per le piazze, se penetrate ne' musei, se vi trovate ne' ridotti, mai non sentirete altro che leggere o recitare l'Ariosto . . . Par bene che le stampe non abbiano a far altro che imprimere l'opera dell'Ariosto.

Mettendo queste affermazioni in relazione con altri fatti, cioè col numero stragrante di edizioni del poema « in formato piccolo, a caratteri gotici e rotondi, di più facile lettura per i plebei », delle quali dà ampie notizie il Bongi ne' suoi *Annali* giolitini, e coll'infiltrazione dell'elemento cavalleresco del ciclo di Orlando nei teatrini di marionette e nei « cunti » siciliani, è da inferire che il *Furioso* sia stato letto, gustato, ammirato largamente anche dal popolo? Io credo che si possa rispondere affermativamente, fatta, com'è naturale, una ragionevole distinzione tra gli ammiratori colti e questi ammiratori grossolani. Del resto codesta popolarità, se veramente l'ebbe l'opera ariostesca, per le mutate condizioni sociali le venne via via mancando. Non le mancò mai, invece una, diciam così, popolarità letteraria ed in Italia e fuori. In Italia nel seicento s'ebbe una ricca fioritura di melodrammi, l'argomento de' quali è tratto appunto dal *Furioso*, e più propriamente da quegli episodi nei quali aveva larga parte l'elemento affettivo. Cito l'*Isola di Alcina* di Fulvio Testi e poi, così a caso, *Alcina delusa, Medoro, Zerbino, Ariodante, Fiordispina*, *Olimpia, la pazzia di Orlando.* Tanta è la materia poetica racchiusa nell'immortale poema! In Francia fu « nei cento anni dopo la pubblicazione dei libri più letti »; vi attinsero materia di novelle il La Fontaine, di una celebre tragedia il Garnier, e di altre composizioni epiche, liriche, satiriche gli scrittori delle Pleiade; s'inspirò ad esso il Voltaire nella *Pulcella d'Orleans.* E in Ispagna, in Germania, in Inghilterra non solo fu ammirato, ma imitato o rifatto o continuato, ed ebbe qualche influsso su cospicue opere letterarie.

I Cinque canti.

Ci resta a dire qualche cosa dei così chiamati *Cinque canti*, sulla autenticità dei quali non può cader dubbio. Infatti nel '45 Virginio Ariosto consegnava ad Aldo Manuzio un manoscritto del padre, lacunoso, che quegli pubblicava in appendice all'unica edizione del *Furioso*, uscita dalla sua tipogra-

fia, col titolo *Cinque canti di un nuovo libro di messer Lodovico Ariosto, i quali seguono la materia del Furioso.* Il frammento fu ripubblicato senza lacune di su un altro manoscritto dal Giòlito, nel '48: infine il Cappelli, così benemerito degli studi ariosteschi, trovava un terzo codice, incominciante con una ottava « ignota nella tradizione dei canti », che è riproduzione della stanza quarantesima quinta del canto quarantesimo, tranne i due ultimi versi, i quali accennano a nuova materia.

È dunque evidente che si tratta di una giunta preparata per un ampliamento del poema. Vediamone brevemente il contenuto.

Nel consiglio quinquennale delle fate che si radunano insieme « dall'estreme parti del mondo » Alcina, crucciata per l'abbandono di Ruggero, finge un grande sdegno per le offese recate da Orlando a Morgana, e domanda vendetta; tutte le altre assentono, giurando che non avranno pace fin che non siano spenti Orlando, Carlo, il linguaggio di Francia, il santo impero. Ella stessa sollecita l'Invidia ad andare da Gano di Maganza e tentare il suo cuore; tanto più che l'imperatore aveva donato feudi, castelli, denaro ai baroni, e ad Orlando perfino il regno di Navarra e di Aragona, ch'egli si preparava a conquistare; ma coi Maganzesi pareva che si fosse mostrato poco liberale. Gano finge di dover andare in pellegrinaggio al Santo Sepolcro, ed invece fa vela per l'oriente, per suscitare nemici all'imperatore. La nave approda all'isola di Gloricia, che fa prigione Gano e lo invia ad Alcina, e con questa pattuiscono che egli le darà prigioni Orlando e Ruggiero, avendone in cambio aiuti e ricchezze. Il barone poi va in Egitto, mentre Alcina manda il Sospetto a Desiderio, re dei Longobardi, per muoverlo a far guerra a Carlo; ed a Carlo frattanto si ribellano molti altri principi di Europa, suoi vassalli, onde l'imperatore, sospese le feste, spedisce Orlando ad occupare le Alpi. Ma vi si era già afforzato il nemico, e solo per un caso egli se ne impadronisce, scende in Italia e sconfigge Desiderio. In questo tempo i Francesi assediano Praga, ancora ribelle alla fede; e l'imperatore ordina sia rasa al suolo certa selva incantata che sorgeva presso la città, ove era fama si fosse rifugiata Medea abbandonata da Teseo. Gano, della cui fedeltà nessuno sospetta, ordisce una trama, aiutato dal demonio Vertunno, « costretto » nella gemma di un anello datogli da Alcina; Rinaldo si ribella

La materia.

all'imperatore, e Bradamante è fatta prigioniera dal Maganzese; ma vien poi liberata per opera di Orlando e di Marfisa, anzi il traditore cade nelle loro mani. Ruggero intanto, che andava colla sua flotta contro i Lusitani, ne incontra una guidata da Riccardo, che, invece di dargli mano forte a tenere a bada quel popolo, per inganno ordito da Gano, assalta la sua. Nella battaglia il paladino è costretto a buttarsi in mare, se vuol sottrarsi al fuoco che divora la nave, e s'imbatte in una balena che « con un gran sorso d'acqua se lo ingoia ». Quivi trova un vecchio,che vi aveva stanza da più anni, il quale gli dice come sia quello un inganno di Alcina, e lo conforta a darsi pace. Condotto poi da esso in una parte ove sorge un piccolo tempio ed una casa, Ruggero vi incontra Astolfo, che gli racconta, piangendo, come egli si ritrovi colà, vittima della sua follia. I due si confortano a vicenda pensando alla misericordia di Dio, e intanto, valendosi degli avanzi de' naufraghi inghiottiti dalla balena, imbandiscono una cena succulenta. Il poeta non sa se ebbero pane: Turpino afferma di si, e dice pure che da una fontana zampillava acqua dolce; ma egli questa volta non pare disposto a credergli. Intanto continua la guerra in Boemia, ma Carlo si trova a mal partito, tanto più che gli sono nemici Rinaldo, Bradamante e, per amore di costei, Marfisa; anzi questa pensa di andare ad ucciderlo, mentre Rinaldo tiene testa eroicamente ad Orlando venuto ad assalirlo, ed ha qualche vantaggio su di lui. In una nuova battaglia Carlomagno è sconfitto e per salvare la vita, fuggendo, si getta nel fiume. Buon per lui che il destino lo riconduce alla riva.

Cronologia. Evidentemente si tratta qui di avvenimenti posteriori a quelli ond'è materiato il *Furioso*: è finita la guerra tra Carlo e i Saracini, Orlando è in senno, Ruggero e Bradamante sono sposi. Quanto alla forma, questi canti non sono un semplice abbozzo, ma hanno già « superato la prima preparazione », e per la fonetica, la morfologia, il lessico appariscono quasi simili al *Furioso*. Ma quando ed a qual fine furono scritti? È affatto improbabile che potessero essere preparati per la prima edizione del 1516, chè presentano una perfezione linguistica a cui l'Ariosto non era ancor giunto; e nemmeno saranno quella « nuova giunta » a cui pensava il poeta nel'32, quando già si stampava il *Furioso*, poichè nei pochi mesi che sopravvisse, o si occupò d'altro o fu malato. Certamente non dovevano entrare nella seconda edizione, quella del '21, la quale non pre-

senta, come s'è detto, che correzioni di stile, ed usci in un tempo nel quale l'Ariosto aveva ben altro per il capo che un ampliamento del poema. Resterebbe dunque a supporre li avesse apparecchiati appunto per la terza edizione, riformata ed ampliata, che vide la luce nel 1532. Ma, osserva giustamente un critico che ha studiato con molta diligenza la questione, le giunte del '32, cioè l'episodio di Olimpia e Bireno, le avventure di Ullania e dei tre re alla rocca di Tristano, e gli impedimenti alle nozze di Ruggero e Bradamante, o « non operano sullo svolgimento » dell'azione, o l'allargano, costituendo essi stessi « una parte integrale dell'organismo del poema », laddove coi *Cinque Canti* si esce a dirittura dai confini primitivi, anzi questi episodi contrastano col resto del racconto in alcuni particolari. Essi quindi rappresentano un tentativo particolare, anteriore di tempo e « contrastante di intendimenti e di contenuto alle giunte del 1532 »; ned è arrischiato supporre che siano stati lavorati dal poeta dopo il ritorno dalla Garfagnana.

La materia di essi ci trasporta un po' fuori del mondo rappresentato nel *Furioso*. Teatro della guerra non è più la Francia; Orlando è un eroe del tutto serio, Rinaldo un ribelle; Carlo apparisce credulo e debole, ed Alcina non è la Lussuria, ma una donna che cerca i danni della Francia. È chiaro che l'Ariosto, per ampliare il *Furioso*, era ricorso alla tradizione: infatti gl'inganni di Gano e la ribellione di Rinaldo sono argomenti antichi nell'epica francese, e la guerra con Desiderio, re dei Longobardi, parve sempre agl'Italiani attissima a dar materia ad un poema, sicchè più d'uno o pensò ad essa, come il Tasso, o la trattò veramente, come vedremo a suo tempo. Ma, conforme alla sua natura, egli fece larga parte anche all'elemento del tutto fantastico, narrando dell'ira di Alcina e di Astolfo e Ruggero nella balena. Il primo episodio ha quasi un appicco nell'*Innamorato*, anzi presuppone, per l'intelligenza del poema, la lettura di esso, sebbene l'idea prima di far muovere Gano ai danni di Francia il poeta abbia tolta da Claudiano, là dove nel poemetto *In Rufinum* narra che Aletto, stimolata dall'Invidia, vedendo il mondo tranquillo, convoca il concilio delle sorelle, le riprende della loro ignavia, le accende di sdegno contro Teodosio che ha ricondotto sulla terra la pace, e fa suscitare una guerra. Nel secondo l'Ariosto indulge al suo genio; e come ha fatto discendere Astolfo nell'inferno

e salire al paradiso, così gli piace presentarcelo in fondo al mare, nel ventre di una balena. Non possiam dire se l'invenzione sia originale, chè la troveremo in alcuni poemi composti proprio ne' primi decenni del secolo; comunque sia, l'arte del narratore si mostra qui di una mirabile perfezione. E chissà quali allegre fantasie si disegnavano davanti alla mente del poeta, e quale satira sarebbe scoppiata dalla descrizione della vita condotta dai due compagnoni in quella singolare dimora!

Il disegno primitivo. Fin dove intendeva l'Ariosto di svolgere la nuova azione? E perchè smise, e trattò altra materia? Che i cinque canti preludano lontanamente alla rotta di Roncisvalle, come esito finale dell'azione del *Furioso*, non par dubbio: il poeta accenna a questa in modo chiarissimo anche nell'ottava settantaquattro del trentesimonono canto. Non si può invece rispondere alla seconda senza pericolo di affermar cosa non vera: giova per altro notare che l'intonazione di questa « aggiunta » è in generale più seria che quella del *Furioso*, eccettuati, come si è detto, gli ultimi canti. Sta bene che si ha qui l'episodio comicissimo della balena, che il racconto è infiorato de' soliti scherzi su Turpino, che non manca qualche tratto acerbamente satirico, ma in sostanza, soppresso e quell'episodio e poche ottave qua e là, ne uscirebbe un racconto del tutto epico, come epici, e non romanzeschi appariscono Orlando, Rinaldo, Oliviero, Gano, Marfisa, Bradamante. Si ha cercare qui la cagione dell'avergli lasciato da parte questa nuova tela? Quanto all'arte spiegatavi dall'Ariosto, ho già avvertito che essa è di un poeta che ha già superato le prime prove, e maneggia lo stile, la lingua, il verso con grande maestria!

Ho lasciato intendere più addietro che, secondo un disegno primitivo lasciato poscia da parte, lo scudo di Ullania portava, eseguita dalla mano della Sibilla di Cumana, una rappresentazione di tutte le sventure politiche onde fu desolata l'Italia dal quinto secolo ai tempi del poeta. In tal modo la profetica donna aveva creduto distogliere Costantino dal trasportare a Bisanzio la sede imperiale. Sono ben ottantaquattro ottave, contenenti una lunga serie di fatti, accennati più che svolti, le quali, come non finirono di piacere all'autore, così avrebbero annoiato il lettore per l'uniformità della materia. Mancava infatti a quella successione di avvenimenti, di nomi, di date, un'idea organica che li raccogliesse e quasi unificasse, e senza di cui la poesia storica diventa una cronaca rimata,

e null'altro. È ben vero che l'episodio epico-storico, sacrificato alle ragioni politiche ed artistiche, avrebbe illuminato di luce più simpatica e il poema tuttoquanto e il suo geniale autore

Accenno appena ad un terzo frammento di dodici ottave, che contiene un lamento amoroso, probabilmente di Ruggero per l'assenza di Bradamante. Il poeta lo ha poi rifiutato, e si è servito solo di alcune ottave. che per altro mette in bocca alla donna per la lontananza dell'amante, e che si leggono nel canto trentesimo.

CAPITOLO TERZO

L'evoluzione del poema cavalleresco attraverso il cinquecento: il poema eroico-cavalleresco.

Alcuni poemetti sincroni all'*Orlando Furioso*. — I continuatori e gl'imitatori pedissequi del *Furioso*. — Qualche poemetto di materia brettone. — Il poema romanzesco di stampo classico: il *Giron Cortese*; — l'*Avarchide*. — I trattatisti. — L'*Amadigi di Gaula*; — il *Rinaldo* di Torquato Tasso. — Altri poemi eroico-cavallereschi. — Il poema cavalleresco e la reazione cattolica.

Già mentre il *Furioso*, non ancora ampliato e corretto, si andava diffondendo ed imponendo all'ammirazione di tutta l'Italia, oscuri autori pubblicavano sudati poemi, dei quali darò qui qualche notizia.

Il *Rugino*. Un rozzo poeta, di cui non sappiamo altro se non che era suddito o dipendente del duca di Camerino, ed era stato in rapporti di amicizia col conte di Scandiano, compose un poemetto che vide la prima volta la luce nel 1518, e vorrebbe essere come un'appendice ai tre libri dell'*Orlando Innamorato*, al quarto dell'Agostini ed al quinto del Valcieco. Il titolo è questo: *Rugino, El sexto libro del inamoramento d'Orlando nel quale si tratta le mirabil prodezze che fece il giovine Rugino, figliolo de Ruggero de Risa et di Bradamante.... intitulato Orlando Furibondo*. La seconda ottava del poemetto suona poi così:

> Ben ch'el Conte Scandian non sia, colui
> ch'ogni poeta superò nel dire,
> nè altri mai ditò come costui,
> Mateo Maria or degno a lo ver dire,
> et perchè sempre suo buon servo fui
> tal opera incominciata vo' finire.

Ora questa è una mistificazione: il poemetto non è (come si è creduto fin qui) una continuazione dell'*Innamorato*, e lo si può vedere dal breve compendio che qui ne reco. Accennato alla nascita ed al valore di Rugino, l'autore dice che in India

sono rimasti di Gradasso due figli, Leopardo ed Elidonia; ambidue trattano l'armi, e messisi in viaggio, giungono a Parigi, per sfidare Carlo Magno e i suoi paladini. Questi s'innamorano tutti della dama, ma ella ama solo Rugino, che, lasciata la Francia, la raggiunge in Oriente. Una spia di Gano capita quivi per accusare Rugino, sì che questi fugge colla fanciulla. Leopardo li segue con un esercito e viene fino in Francia, dove per altro trova la morte. Ha poi parte nel poemetto l'amore della fata Argentina per Rugino, da lei vagheggiato in sogno, e quello di Turbina per Rinaldo; ed anche vi si raccontano due novelle, l'una di « maestro Diego », e l'altra che si aggira intorno al noto argomento della moglie giovane che gabba il vecchio marito. Il poemetto ha qualche legame coll'*Innamorato* in quanto che in una sala il poeta immagina dipinti molti dei fatti narrati dal Bojardo, e Rugino racconta ad Elidonia la sua discendenza da Ruggero di Risa: ma nulla più. Parimenti non si capisce il sottotitolo di *Orlando Furibondo*, chè il nipote di Carlo combatte come gli altri, ma nulla fa che giustifichi quell'epiteto. L'autore, pubblicando i sedici canti di questo primo libro, dice, che non poserà mai notte nè giorno, per dar fuori il secondo « ch' allegrarà d'ognuno il core »; ma non ne fece nulla, nè è stata una iattura per la poesia cavalleresca. Infatti l'anonimo autore si trascina faticosamente sulle orme del Bojardo, lo imita negli esordi morali, nell'intreccio dell'azione, in certi atteggiamenti del verso e dello stile, ma riesce supremamente goffo e volgare.

Fu ristampata tre volte fra il 1521 e il 1534 la *Morte del Danese* di Cassio da Narni, singolarissimo poema, che meriterebbe di essere studiato con molta cura. Dell' autore niuna notizia, salvo che era devoto degli Estensi, dei quali intende celebrare Ercole ed Ippolito: anzi da qualche accenno parmi poter dedurre che sia persona addetta alla corte quella Delia, che il poeta ama, e ad invito della quale egli ha assunto l'ardua impresa. E lei « che in vita e in morte lo conserva », invoca il Cassio sul principio del suo canto, non già le Muse, chè conosce di non essere poeta e di non poter assumere peso troppo grave ai suoi omeri. Strana affermazione in uno che pur dimostra di possedere una certa coltura e di conoscere Dante e Petrarca, cui imita e di cui reca spesso interi versi! *La morte del Danese.*

La morte del Danese il libro io chiamo
Per darli il nome, e non per altro effetto, (I, 14).

scrive l'autore, il quale si propone di raccontare « sott'ombra del Danese » i casi suoi propri, e

Con finzion di scriver la sua morte
Dir*ci*, seguendo Amor, qual sia *sua* sorte. (I, 13).

Ma in realtà egli affastella i racconti più strani e fantastici: avventure ed imprese di Carlo, di Orlando che ha un duello con Alcide, di Rinaldo, al quale capita che, trasformato in donna, metta al mondo due gemelli. Anche quanto egli narra di Uggeri, non ha nulla che fare col racconto omonimo dei testi francesi ed italiani. Ma due tratti richiamano specialmente l'attenzione degli studiosi. Uno è la descrizione dell'inferno, visitato da Rinaldo in compagnia di Ercole (lib. III, canto quarto, ott. 7 e sgg.). L'invenzione è tolta di peso dalla *Divina Commedia* e l'autore vi aggiunge del suo solo alcune considerazioni morali. L'incertezza delle notizie biografiche e bibliografiche non ci permette di asserire se codesta idea — non già di descrivere una discesa all'inferno — ma di trar partito dall'opera di Dante per un poema cavalleresco, sia venuta al nostro autore spontaneamente, od egli non abbia fatto altro che imitare l'Ariosto.

Al *Furioso,* e più propriamente ai *Cinque canti* ci richiama l'altro episodio di Orlando che, entrato colla sua nave nel ventre di una balena, trova quivi un popolo che lo assale, lo fa prigioniero, e, se non fosse fatato, l'ucciderebbe. A quale dei due poeti spetta il vanto di questa felice invenzione? Anche lasciando stare le ragioni cronologiche, io inclinerei ad attribuirlo al Narni: infatti egli, narrato brevissimamente lo strano caso (lib. III, canto quinto, ott. 13 e sgg.), si scusa di averla sballata un po' grossa dicendo che anche Omero ha fatto parlare la nave di Ulisse, ed Aristofane presta voce umana alle rane! S' egli avesse scritto dopo l'Ariosto, non avrebbe avuto bisogno di tale giustificazione, od avrebbe accennato anche a lui! Comunque sia, il fantastico racconto fece fortuna, e lo vedremo imitato anche da altri.

Il singolarissimo poema, di cui ho parlato, meriterebbe forse, come dissi, più attento esame, ed a spiegarsi il contenuto di quei trentadue canti, intramezzati anche da egloghe, sonetti (tra cui uno di Giusto de Conti), capitoli, converrebbe conoscere la vita dell'autore, che celava forse, sotto un'apparenza di ori-

ginalità e bizzarria, nobili sentimenti. A me infatti paiono muovere da un animo non volgare questi bei versi:

Ognora accender veggio novo foco,
Povera Italia mia priva de senno.!
. . . . Fatta sei proprio giuoco
Di barbari e di tuoi: che ad ogni cenno
Che ti vien fatto, rivolgi il cervello (I, 17).

Il Narni prometteva un secondo libro, nel quale avrebbe « cavato » Orlando dalla balena; ma non se ne ha notizia.

Nel 1524 Francesco de Lodovici veneziano pubblicava un prolisso poema in trenta canti, intitolato *Anteo Gigante*, nel quale si narra come questo re della Libia venisse in Francia per combattere Carlo Magno, e ricacciato ne' suoi stati, fosse poi dallo stesso imperatore incatenato e ridotto all'impotenza. Ma considerazione maggiore merita un altro poema del medesimo autore, del quale è stata rinfrescata recentemente la memoria, voglio dire i *Trionfi di Carlo*, usciti undici anni dopo. I poemi del Lodovici.

Esso consta di due parti, ciascuna di cento canti, ed ogni canto ha cinquanta terzine. Precede un prologo, e segue un lungo racconto di guerre e di avventure, compiute da Carlo Magno e da suoi paladini, dopo ch'egli ebbe riportato vittoria sul gigante Anteo. Senonchè l'eroe al quale si rivolge più spesso l'attenzione del lettore, è Rinaldo, che, bandito « in perpetuo esiglio » dall'imperatore, percorre l'oriente e l'occidente, ora a cavallo, ora in mare, ora sulle spallacce di un drago, ora nel ventre di una balena, (della quale, peraltro, si serve solamente come rapido mezzo di trasporto), e trova nei suoi viaggi strane avventure, s'innamora, per arti magiche, di donzelle che talvolta non ha ancora vedute, come Angelica del Cataio, e libera Labano, re dei Giudei, da' suoi nemici. Gli succede poi spesso d'incontrarsi con divinità mitologiche, quali Vulcano, che egli va a trovare nell'Etna, o con personaggi allegorici, quali la Natura, Amore, la Fatica, la Bellezza, il Vizio. Con questi egli discorre di argomenti filosofici e scientifici, od assiste ad alcune loro mirabili operazioni, per esempio alla creazione di animali feroci, che la Natura fabbrica manipolando della terra. Alla fine, essendo Carlo Magno passato in Oriente per conquistar Terra Santa, Rinaldo si trova con lui, fa la pace, prende parte alla spedizione, uccide il Soldano, e ritorna trionfante per mare in Francia. Nella parte cavalleresca adunque il Lodovici imita i cantastorie toscani, riproducendo lo schema dei

loro uniformi poemi, e lumeggiando più delle altre la figura del paladino ribelle. Nella parte, chiamiamola così, filosofica, pretende di imitare Brunetto Latini e Dante, introducendo nel suo libro la trattazione di materie elevate, ed esponendovi le sue opinioni scientifiche, spesso alquanto ardite. Notevole pure la descrizione di un monte altissimo (una specie di limbo dantesco) sul quale dimorano insigni personaggi che hanno lasciato di sè fama duratura; e degna di ricordo, per essere l'autore un veneziano, l'allusione alle misere condizioni politiche dell'Italia, nel canto decimoterzo della prima parte. Anche nelle invocazioni, nei passaggi, nelle allegorie è palese la imitazione della *Commedia*, dalla quale, come dal Canzoniere del Petrarca e dal *Furioso* toglie versi e locuzioni. Forse a comporre così bizzarro poema il Lodovici è stato mosso dall'esempio del Pulci, che primo introdusse in un racconto cavalleresco, digressioni e trattazioni d'indole scientifica. Senonchè il bizzarro fiorentino obbedisce, direi quasi, a un sentimento dell'animo e coglie volentieri l'occasione che gli si offre, di fare le sue affermazioni scientifiche; l'altro introduce a forza e con deliberato proposito nel suo poema l'elemento didadiscalico e piega l'epopea cavalleresca ad ibridi congiungimenti con forme ad essa del tutto estranee: è questo proprio nel decennio in cui si veniva affermando la gloria del *Furioso*. Gli è che, come ho già detto e mi piace ripetere, se il capolavoro ariostesco è la espressione più alta dell'idealismo estetico del rinascimento, nella storia della poesia cavalleresca segna ormai il piegarsi dell'orbita « che fè la parte somma »; niuna meraviglia che vediamo apparire contemporaneamente ad esso un poema quale quello del Ludovici.

La *Draga de Orlando*. Anche di Francesco Tromba da Gualdo i critici moderni hanno esumato il nome e le opere; ed anche nella *Draga de Orlando innamorato* troviamo qualche cosa che ci richiama al poema dantesco. Di codesto oscuro rimatore nulla sappiamo. Nel 1525 pubblicò in Perugia il primo libro e nel '27 il secondo; del terzo non si ha notizia, benchè egli lo nomini come già composto. Per la copia e la varietà della materia trattata potrebbe il Tromba competere col Bojardo; ma alla potenza d'invenzione non accoppia il senso dell'ordine e della misura. Egli narra curiose avventure trovate da Orlando, Rinaldo, Oliviero e Uggeri che, sdegnati dei tradimenti di Gano, han lasciato Parigi e vanno errando per il mondo: avventure che

il poeta dice di aver tratto fedelmente dalle « croniche » di Turpino. Non si capisce bene per altro la ragione del titolo, chè Draga si chiama bensì una maga e guerriera maomettana, sorella del gigante Fraccanaso, la quale, coll'aiuto di un serpentello in cui è « incarcerato » il demonio Tintinino, rende molti servigi ai cavalieri cristiani, anzi finisce col ricevere il battesimo; ma i suoi casi non hanno relazione con quelli del Paladino. Al racconto principale, se pur ve n'ha uno, s'intrecciano svariatissimi episodi, che richiamano ai poemi del Bojardo e del Cieco da Ferrara; sono degni di menzione i viaggi che Orlando compie insieme ad Elia nelle varie parti del mondo, la discesa dell'ardimentoso Rinaldo all'Inferno, dove trova Plutone, ed infine i numerosissimi episodi amorosi, di cui sono protagonisti Astolfo, Malagigi, Draga e via dicendo. Notevole anche il racconto d'un pastore il quale ha dovuto lasciare l'Italia « per la venuta d'un Gallo che misela tutta sossopra ». Evidentemente il poeta scriveva o intorno al 1494 o pochi anni dopo; perciò inclino a credere che egli componesse il suo lavoro avanti la prima pubblicazione del *Furioso*; tanto più che nella stanza del canto decimoterzo del secondo libro, in cui ricorda il Pulci, il Bojardo e il Bello, dell'Ariosto non fa menzione. Anche in questo strano poema si racconta di una balena, la quale ingoiò la madre di Draga e poi la restituì sul lido. Il poema è scritto in dialetto umbro; per altro non crederei col Vanzolini, il quale ha richiamato l'attenzione dei dotti sopra di esso, che l'autore sia un poeta popolare: troppe sono le reminiscenze di poeti d'arte, e troppa la erudizione mitologica sparsavi dentro. Qua e là si può anche cogliere qualche fiore di poesia, come questa ottava, la quale riproduco avvertendo che la lingua appare qui italianizzata.

Nel tempo che rinova la stagione
Et par che rida ogne vaga collina,
E che giù dall'inferno il gran Plutone
Venne a rapir la bella Proserpina,
Facea gran festa l'alto re Carlone
Dentro Parigie, città peregrina,
Perchè con dubbio poco tempo avante
Avea sconfitto e morto il re Agramante.

(I, 10)

Francesco Tromba lavorò o collaborò ad un altro poema, il cui titolo potrebbe far credere che si tratti di una imitazione dell'*Orlando Furioso*: voglio dire il *Rinaldo Furioso*, che Il *Rinaldo Furioso*.

nel cinquecento ebbe cinque ristampe. L'edizione del primo libro, del 1526, attribuisce l'opera a Marco Cavallo, poeta anconitano, che ebbe le lodi dell'Ariosto, e fu in relazione colla più colta delle gentildonne del tempo, Isabella d'Este. Ma l'edizione del 1530 e le edizioni successive, alle quali è aggiunto un secondo libro, lo attribuiscono senz'altro al Tromba. Forse, pensano i critici, la prima parte è appunto del Cavalli; il poeta continuò poscia per proprio conto il poema.

Nel quale si narrano

di Carlo imperator di Franza
le vittorie, trofei, preggi et onori,
poi di Rinaldo l'estrema possanza,
l'eccelse imprese e i marzial furori,
gli abbattimenti e liti a spada e lanza,
li incendi, strazi, odi e li rancori
gli occulti tradimenti e fuochi e lampi
gli assalti e cridi e il fracassar de campi.

L'orditura è simile a quella di cento altri poemi. Rinaldo è bandito da Carlo, e i paladini lo seguono nelle sue peregrinazioni. Gano approfitta dell'occasione per tradire ed imprigionare l'imperatore, che è poscia liberato dal figlio di Amone. Questi poi s'innamora di una pagana, che lo fa impazzire. Il racconto è incompiuto: particolare non indegno di nota è che vi si leggono racconti oscenissimi, narrati con volgare compiacenza.

Due poemetti dell'Agostini.

Lasciati da parte gli eroi carolingi, trattò materia brettone Nicolò Agostini, il noto autore dell'*Innamoramento di Lancilotto e di Ginevra,* poema in tre libri, distribuiti in ventisei canti, incompiuto. Dei tre libri il primo ha dieci canti, cinque il secondo, undici il terzo. L'opera usci interrottamente fra il 1520 e il 26, e fu composta, se non « in dieci giorni », come scrive l'autore, in gran fretta. Il titolo non risponde alla materia, chè gli amori dei due protagonisti vi hanno « una parte affatto secondaria », e Lancillotto ama ora Guggia, ora Bellisandra, ora Ersilla, e questi amori dànno origine a svariate vicende, le quali « si succedono e s'incalzano senza tregua e costituiscono la compagine del poema ». Tali racconti non sono tratti da un testo francese od italianizzato, ma evidentemente l'autore, pure inventando del suo, componeva e rifoggiava elementi, reminiscenze, motivi propri di quei poemi. Del resto il libro non ha pregi notevoli d'invenzione : i caratteri sono sbiaditi e uniformi, meno forse quelli di alcune donne; scarso è il sentimento della natura, più vivace e spontanea invece

la rappresentazione degli affetti. Il poeta scrive con certa scioltezza, ma si compiace di bisticci e di artifiziosità, e adopera senza scrupolo voci lombarde, venete, arcaiche. L'opera di lui incompiuta (sebbene tal sorta di poemi si possano considerare finiti quando si voglia) fu continuata da Marco Guazzo, di cui ho parlato.

Intorno al 1520 uscirono in Venezia i *Libri tre dell'Innamoramento di M. Tristano e di M. Isotta*, d'ignoto autore.

Il poemetto ha complessivamente venti canti e prende le mosse dalla nascita e dalle vicende de' primi anni di Tristano, figlio del re Meliadus e di Dorisena. Succeduto al padre nel regno, egli abbandona il suo paese per andare in cerca di avventure. Nelle sue peregrinazioni visita le corti di Marco, re di Cornovaglia, di Feramonte, di Artù, e combatte in giostre od in guerre, contro giganti e contro cavalieri, diffondendo dappertutto la fama del suo valore. Bandita una nuova giostra da Languis, per dare uno sposo ad Isotta, egli vi prende parte combattendo per suo zio Marco, e conquista la mano della fanciulla; ma non la conduce immacolata allo sposo. Poco appresso questi si accorge d'essere tradito, e manda il nipote ad un'impresa pericolosissima, sperando che Tristano vi lasci a vita. Ma quando ha notizia ch'egli n'è uscito illeso, finge di richiamarlo a sè, lo assale a tradimento, lo ferisce mortalmente. Isotta si toglie la vita ella pure, e sono seppelliti nello stesso sepolcro, adorno di splendidi marmi. Senonchè Languis, Feramonte ed altri guerrieri si uniscono insieme, assaltano il regno di Marco e l'uccidono. Il poema non è compiuto, ma la continuazione promessa dall'autore, non si conosce. Le linee generali del racconto sono tolte dal noto romanzo brettone, ma la materia è svolta liberamente; nell'ultima parte ci vengono innanzi re e guerrieri ricordati dal Bojardo e ignoti alla leggenda. Ogni canto incomincia con un'invocazione alle muse o ad Apollo, o con un breve esordio; e la elocuzione, se non è elegante, non è nemmeno volgare, e si differenzia al tutto da quella dei rimatori di popolo.

Delle tre edizioni del poemetto, una senza data, un'altra del 1520, una terza di molto posteriore, nessuna reca il nome dell'autore; solo la seconda porta in fine: « Qui finisce il terzo libro di Tristano composto per N. A. ». Si cela sotto queste iniziali il nome di Nicolò Agostini? Io credo di sì, per più ragioni. Anzitutto egli ha trattato la materia brettone in altro poema; poi il *Tristano* è diviso in libri, aventi un diverso

numero di canti (dieci il primo, quattro il secondo, sei il terzo) come la continuazione dell'*Innamorato,* ed il *Lancillotto;* infine nell'ultima stanza l'autore si affretta a farci sapere che ha compiuto l'opera sua « *in dieci giorni,* senza scorta alcuna », ripetendo un'espressione metaforica, adoperata dall'Agostini a proposito degli altri due poemi. D'altra parte nè lo stile, nè la elocuzione, nè altri caratteri estetici ci vietano di attribuire il *Tristano* al continuatore del Bojardo!

Poemetti semipopolari: i Tradimenti di Gano.

Di ben altra natura è il poema *Tradimenti di Gano* del Bonacossi, il quale merita più di un cenno fuggevole.

Fino dal principio del secolo ci si presenta questo fenomeno, degno d'attenzione; mentre i poeti colti, che nelle leggende cavalleresche hanno trovato materia attissima ad essere rilavorata artisticamente, non si peritano di scherzare sui personaggi dei quali narrano le gesta, sino a metterne in dubbio l'esistenza, altri poeti, non di popolo, reagiscono, per cosi dire, contro questa che a loro pare irriverenza, e s'accingono a trattare le gesta dei paladini con quella serietà con cui ne parlerebbe uno storico.

Ecco qui un Pandolfo de' Bonacossi, cameriere di Iacopo Quito d'Aragona, signore di Piombino, dedicargli nel 1518 un « libro appellato et nominato i *Tradimenti di Gano di Maganza* » in quarantadue canti, che per altro non contiene se non una parte di ciò che il poeta intende narrare: egli spera, protetto (veramente dice proprio « bagnato ») dalle muse, di cantare « il residuo del trattato », in un secondo libro, ed esorta i lettori a non dimenticare, intanto, questa prima parte:

la prima parte stievi a la memoria
che presto seguirem la bella storia.

Le prime venti ottave contengono una specie di prefazione, nella quale l'oscuro poeta afferma anzi tutto che Carlo Magno fu il più grande imperatore del mondo. Molti vogliono reputare favole ciò che raccontano di lui, ma il vero è che egli ha fatto « più che non si dice ». Se al suo tempo fosse fiorito un poeta quale Omero o Virgilio,

Ciascuno averia ditto che gli è vero:

invece trattarono di lui autori da poco, onde per questo e per la rima « scorretta » gl'ignoranti

dicono che tal cose sono ciancie
Et gli dotti le chiamano romance.

Vi furono bensì scrittori di prosa che narrarono « a verbo a verbo » le sue imprese, come Sigisberto, Guglielmo di Nangis e Turpino: e ciò che questi dettarono in prosa, ei si propone esporlo in versi

A tutto il *suo* poter limati e tersi.

Da questi autori pretende egli di trarre la materia del suo poema, e comincia a parlare di Carlo, della sua discendenza, anzi di tutta la gesta di Chiaramonte, proponendosi poi di trattare in modo speciale dei tradimenti di Gano, principale autore di tutte le guerre che Carlo ed i paladini ebbero a sostenere contro re dell'Oriente, e di tutti i disordini che nacquero alla reggia di quello. Infatti un giorno in cui Carlo teneva corte bandita, e v'era tutto « il suo fiorito baronaggio » meno Rinaldo, ribelle, Gano pensa che

Son passati dicianove mesi
Che non *ha* fatto tradimento alcuno,

e ordisce un inganno, che dà origine a fiere contese tra lui e i paladini. Orlando e Rinaldo pensano di abbandonare per qualche tempo la Francia per lasciare « qualche fama di sè in terra »; intanto Manadoro, figlio di Mambrino, viene ad assalire Montalbano, non senza piacere di Gano: saranno egli dice

di Francia distrutti i baroni
Che quel loco è recetto a mascalzoni.

I due cugini con altri compagni corrono il mondo come cavalieri erranti, e trovano donzelle che chiedono loro aiuto contro villani signori, giganti che sbarrano il passo al viandante, mostri da cui hanno a difendersi colla forza del braccio. Notevole in questo lungo tratto è la parte assegnata a Rinaldo: egli è il più impetuoso ed audace dei paladini e il più vago di avventure; ride, motteggia, non può star serio pensando alla figura che farebbe il cugino se dovesse innamorarsi, mangia una coscia di leone prima ancora che sia ben rosolata, è ritratto insomma con gli stessi colori e lo stesso aspetto che nei romanzi toscani, ne' quali è noto che il fiero paladino sostiene le prime parti ed ha per sè le simpatie del narratore. È quindi superfluo avvertire che lo scherzo non intacca mai la sostanza del racconto, ed ha radice, per così esprimermi, nella natura stessa del personaggio, non già in un deliberato proposito dell'autore.

I paladini poi continuano per molto tempo a vagare per l'Oriente, a combattere con nemici suscitati loro contro dall'invidia di Gano, a pugnare per donzelle, di cui ognuna ha una storia pietosa da raccontare. Manadoro, tolto l'assedio a Montalbano, lo pone a Brava: e quivi Carlo è fatto priginiero, Alda rapita. Si fa spargere la voce che l'imperatore è morto, e Gano sta già per essere coronato: ma frattanto giunge d'Oriente Rinaldo, ferisce il traditore e libera Carlomagno.

La tela del poema, come ognuno vede, non è per nulla dissimile da quella dei poemi popolari toscani; solo che l'autore, non dotto, ma nemmeno privo di lettere, ha sentito l'influsso della riforma del Bojardo, e cerca di trascinarsi come può sulle orme di quello, riuscendo a scrivere un poema di stampo popolare, ma con pretensioni letterarie; qualche cosa di ibrido e di informe, reso ancora più disgustoso dallo stile rozzo, dalla lingua povera e scorretta, dal verso stentato.

Ed anche codesto sforzo del poema — chiamiamolo così — semipopolare, di atteggiarsi a poema artistico, assumendo alcuni caratteri di quello, meritava di essere rilevato, perchè ci aiuta a spiegarci il favore che incontrarono pur presso il popolo le mirabili composizioni dell'Ariosto e del Tasso.

Accanto ai *Tradimenti di Gano* è da porre l'*Argentino* di Michele Bonsignori, fiorentino, che uscì postumo nel 1521. In esso l'autore narra le conquiste di Terra Santa per opera di Carlomagno, la liberazione di Parigi, assediata da un esercito di Saracini, la vita dell'imperatore e di suo figlio Luigi, ed altre imprese di quest'ultimo. Il poema, incompiuto, prende il nome del figliuolo di Rinaldo, Argentino, che appare qui il braccio destro di Carlo; ed è ispirato dallo stesso sentimento di ammirazione per le gesta del grande imperatore.

Farò cenno da ultimo dell' *Oronte Gigante* di Antonio Lenio, salentino, poema in tre libri, uscito nel 1531, in Venezia, la gran fucina di poemi cavallereschi in questo secolo, nel quale si narrano imprese guerresche compiute da Rinaldo ed Orlando, duci di due eserciti, uno di Persiani l'altro di Sciti, per conquistare una figliuola del re di Troia, amata dai rispettivi re dei due paesi.

La letteratura cavalleresca dopo l'Ariosto.

Passatici brevemente di queste composizioni più o meno rozze e che fanno spiccare sempre meglio la grandezza del *Furioso*, esaminiamo la copiosa produzione di letteratura cavalleresca, apparsa in Italia dopo la pubblicazione del capolavoro ariostesco.

Chi getti uno sguardo sopra di essa, non può, sulle prime, non meravigliarsi della varietà di forme, di struttura, di argomenti, di caratteri estetici che ci presenta; ma considerando più riposatamente le cose, non tarda ad accorgersi che tutte quelle composizioni si ricollegano, in sostanza, col poema cavalleresco quale l'avevano foggiato i due migliori fabbri di esso. Sono gli stessi elementi, ma non più composti in bella armonia e cospiranti ad uno stesso fine: prevale, a seconda degli intendimenti dell'artista, o l'uno o l'altro di essi, e si determinano così gli avviamenti diversi del poema cavalleresco. Nel *Furioso* e nell'*Innamorato* abbiamo visto fondersi bellamente insieme il comico col serio, la satira coll'epopea, il classicismo coll'elemento romanzesco, l'allegoria morale col racconto birichino: ora vediamo gli autori prendere bensì l'azione del mondo cavalleresco, ma cavarne chi un poema romanzesco e chi eroico, chi serio e chi burlesco, chi di imitazione ariostesca e chi di stampo classico: il che, naturalmente, è conseguenza dell'apparire e dell'affermarsi di nuovi criterî, di nuove idee morali, di nuove tendenze.

Prendiamo le mosse dai numerosissimi imitatori del *Furioso* i quali, non avendo nè l'ingegno nè l'arte necessari per essere originali, seguirono ciecamente il loro modello, riproducendone meccanicamente, mutata solo l'azione del poema, i caratteri estrinseci. Trattasi, senza dubbio, di opere letterarie non fregiate, in generale, di alcun lume d'arte, e le quali non gioverebbero nemmeno a far conoscere testi più antichi ormai perduti, o leggende popolari dimenticate: ad ogni modo (lasciando stare che pur si potrebbe cogliere in alcuna di esse qualche fiore di poesia) hanno importanza per se stesse, come qualsiasi fenomeno letterario, poi per molto tempo furono gradita lettura del pubblico incolto ed anche istruito: e da talune, che oggi niuno più legge, qualche insigne poeta, T. Tasso, ad esempio, ha dedotto motivi, immagini, descrizioni. Conviene dunque a questa produzione letteraria dare uno sguardo e coglierne i tratti caratteristici più salienti.

Già l'edizione giolitina del '46 recava, dopo il testo del *Furioso*, le ottantaquattro stanze preparate dall'Ariosto per la edizione del '32, alle quali sostituì la sala dipinta nella rocca di Tristano. Ma — oh vanità dei letterati! — mentre il poeta sacrifica a ragioni politiche ed artistiche quelle ottave, vent'anni dopo circa, due oscuri scrittori reputano necessario comporre

I continuatori dell'azione del *Furioso*.

due operette, allargando il racconto più breve che quegli aveva stimato opportuno di sostituire al primo, troppo lungo. L'uno è un tal Tomagni da Colle, che intitolò il suo parto *Compendio de l'historie citate da L. A. nel XXXIII canto di O. F.* (Roma, 1555): contiene infatti una parafrasi delle ottave dalla ventesimaquarta alla trentesima settima, cioè de' fatti svoltisi tra il 1494 ed il 1508 circa; l'altro è un tal Giovanni Orlandi, che dà al suo scritto un titolo quasi identico, e lo pubblica nello stesso anno e luogo che il suo competitore. Di ambidue per altro io ho notizia indiretta.

Osò di più nella edizione veneziana del '49 (Bindoni e Pasini) Nicolò Eugenico, il quale aggiunse un intero canto « seguitando la materia dell'Ariosto »; ma niuno ebbe l'ardire di Sigismondo Pauluccio, cavaliere mantovano e conte palatino, che scrisse, e intitolò appunto così, una *Continuazione di Orlando Furioso*, dieci anni dopo la morte dell'Ariosto (Venezia, Niccolini). Sono sessantatre canti, ne' quali si narrano « nuovi casi d'amor, nuove stupende opre », e che si chiudono con la morte di Ruggero; ma basta leggerne uno per capire che si è davanti all'opera di un inetto scrittore di versi, priva di qualsiasi pregio d'invenzione e d'arte. Del resto molti altri nel cinquecento mosse la vanità a continuar l'opera del poeta ferrarese, la quale ad essi pareva incompiuta, se pur a loro giustificazione non si possono citare quei versi del canto XXX (ott. 16) in cui l'Ariosto stesso sembra invitar altri a seguitare il suo poema:

> Quanto, Signore, ad Angelica accada
> Dopo ch'uscì di man del pazzo a tempo,
> . . . .
> Forse altri canterà con miglior plettro,

ed altri luoghi (XXXIX, 74; XLI, 67; XLVI, 67) in cui egli accenna ad avvenimenti tradizionali, come la guerra di Spagna, la vendetta di Gano, la morte di Ruggero, di cui non è parlato nel poema.

L'esempio, del resto, non era nuovo; a tutti è noto che un secolo avanti l'umanista Maffeo Vegio avea scritto una « continuazione » dell'*Eneide*, narrando ciò che Virgilio sapientemente aveva lasciato all'immaginazione del lettore.

Farò cenno da prima di due gruppi di poemi, dai titoli svariati, nel primo dei quali si narrano le imprese di Orlando giovine; appartengono ad esso *Le prime imprese del conte Orlando* del Dolce (Giolito, 1572), l'*Orlando* di Ercole Oldovino (Venezia, 1598) e *I primi amori di Orlando* di Gianmaria Avanzi.

Lodovico Dolce, veneziano, morto nel 1568, tra le cento trenta opere originali o tradotte, cui pose mano nella sua lunga carriera letteraria, ha pure quattro poemi cavallereschi: il *Sacripante*, incompiuto (1535-37), il *Palmerino* (1561), *Primaleone, figliuolo di Palmerino* (1562) e l'*Orlando* già citato. La materia di questo è tratta dall' ultimo libro dei *Reali di Francia*, dall'*Aspramonte* in prosa, da quello in rima di Andrea da Barberino e dal *Girard de Viane*. *Le prime imprese di Orlando del Dolce.*

Narrata l'infanzia e la giovinezza di Orlando, l'autore racconta come l'imperatore, in grazia del meraviglioso giovinetto, perdonasse ai genitori di lui il loro fallo. Voglioso di illustrarsi con imprese guerresche, egli si unisce di nascosto all'esercito dei Franchi, che muove verso l'Italia inferiore, e quivi si fa ben presto conoscere per il suo valore, anzi salva la vita allo stesso Carlo, che stava per cadere vittima di Almonte. Continua a combattere, insieme con lo zio, anche nella guerra mossa da costui al ribelle Gerardo ed al nipote di questo, Oliviero, e conquista colla spada la mano di Alda la bella. Il poeta che fino al ventesimo canto si è tenuto abbastanza fedele alla leggenda, ora, indulgendo al gusto del tempo, introduce Rinaldo da Montalbano, il quale in quest'ultima parte vuole quasi tutta per sè l'attenzione e l'ammirazione del lettore. Egli si presenta sconosciuto a Carlo, che se ne sta in Vienna, a riposare delle fatiche durate, e vuol provarsi con Orlando. La vittoria rimane indecisa; intanto Malagigi, saputo dai demoni che il fratello riuscirà uno dei più prodi cavalieri, gli procura armi finissime ed il cavallo che era già appartenuto ad Achille. Fattosi poscia conoscere, e armato cavaliere dallo stesso imperatore. Nella guerra tra quest'ultimo e il ribelle Gerardo, Rinaldo dà prove segnalate di valore, anzi scavalca lo stesso sire di Vienna; ma si dimostra non meno assennato e prudente nei consigli e nelle ambascerie a lui affidate. Sul finire della guerra egli e la sorella uccidono due giganti, venuti a dar morte al cugino. E qui il poema sarebbe compiuto, ma siccome l'ultimo canto aveva dieci stanze di meno che gli altri, il Dolce vi appiccica un breve episodio, che dimostra sempre meglio il valore di Rinaldo; il quale finalmente mette a morte tutti i Maganzesi,

Quantunque fosse ognun di loro armato,
Mostrando come tradimento e forza
Contro virtude e la ragion s'ammorza.

L'azione è abbastanza ben disegnata, i caratteri dei per-

sonaggi conservati felicemente, l'elocuzione spigliata ha qualche cosa di ingenuamente schietto, che piace; ma questi pregi non bastarono a dar voga al poema in un secolo di così squisito gusto artistico come il cinquecento. Perdoniamo poi al poeta veneziano d'aver osato nel *Sacripante* « seguitare » il *Furioso*, pensando che dell'arte dell'Ariosto egli fu caldo ammiratore, e intorno all'immortale poema spese molte cure, scrivendo gli argomenti e curando corrette edizioni.

Basti aver citato il poema dell'Oldoino, in cui si narrano le imprese di Orlando contro Almonte, Agolante e Trajano, e quello dell'Avanzi, tuttora inedito.

In quelli del secondo gruppo si seguita propriamente la materia del *Furioso:* tali il *Sacripante* del Dolce, già citato, il *Cavalier dal Leon d'oro, qual seguita O. F.* d'incerto autore (Brescia 1537-38), la *Morte di Ruggero* di G. B. Pescatore (Venezia, 1546), *Brandigi, poema che continua la materia dell'Ariosto* di Clemente Pucciarini (Venezia, 1556), ed ultimo in ordine di tempo *I primi cinque canti di Eliodoro* di Girolamo Bossi (Milano, 1557).

La morte di Ruggero di G. B. Pescatore.

Anche su uno di questi dirò qualche cosa, e cioè su *La morte di Ruggero* di G. B. Pescatore, uscita nel 1546, ed a cui l'autore fece poi seguire una *Vendetta di Ruggero* (1556-57). È curioso intanto conoscere il titolo esatto: *La morte di Ruggero continuata a la materia de l'Ariosto con ogni riuscimento di tutte le imprese generose da lui proposte et non fornite. Aggiuntovi molti bellissimi successi, che a l'alto apparecchio di quel divino Poeta seguir debbono. Con le allegorie ad ogni canto che possono levare l'intelletto a comprendere gli effetti de la virtù e del vizio.*

Il poeta si propone di cantare gli amori di Bradamante e Ruggero, « coppia gentil, cui Amor ha posto il freno », il trionfo « signorile e altero » di Carlomagno dopochè fu ucciso Rodomonte, « gli oltraggi e l'onte » di Angelica e Medoro, le imprese e gli amori di Sacripante, di Ferraù, di Ullieno, figlio di Rodomonte, del sericano Rosmante, figlio di Gradasso, i « dolci nodi » di Marfisa, i « sommi onori di Orlando », ma soprattutto

l'acerba e dispietata cede
Ch'il traditor di Gano a Rugger diede.

Dei personaggi ariosteschi (oltre a quelli nominati, s'incontrano qui Agramante, Doralice, Origille, Ricciardetto, Fiordi-

spina, Rinaldo) il poeta prende a narrare le imprese e le avventure dal punto in cui le aveva lasciate l'Ariosto, e intesse il suo poema di episodi legati insieme da un filo tenuissimo, e che sono bene spesso un rifacimento di quelli del *Furioso*. Così Medoro, smarrita Angelica, è incappato nelle reti di Eufemia, che lo tiene prigioniero in un mirabile castello e si sollazza con lui. Angelica viene a scoprire ove egli è nascosto, e ottiene da Amore, mosso a pietà delle sue lagrime, un licore con cui, spruzzando il viso del marito, gli ridona il senno perduto. Lo stesso Medoro s'innamora della figliuola di Paolo Traversari, la quale gli racconta la sua storia, che non è altro se non una riproduzione della nota novella boccaccesca.

Come l'autore mette insieme faticosamente il suo poema, rimaneggiando, mutati nomi e circostanze, i racconti ariosteschi, così ricopia il suo modello anche nei particolari. Egli pure cita l'autorità di Turpino:

> Come qui capitasser le donzelle
> Turpin nol dice e non lo dico anch'io;
> (VI, 36)

ci presenta Sacripante nello stesso atteggiamento in cui lo descrisse l'Ariosto:

> Pensoso più d'un'ora a capo basso
> Stette spargendo fuor degli occhi pianti,
> (VII, 37)

e dall'Ariosto toglie interi versi. Il Pescatore poi pretende di dare nel suo poema degli ammaestramenti morali sotto forma allegorica, e dichiara egli stesso che (per citare un esempio) nel primo canto « per la disgrazia toccata ad Angelica e Medoro di esser scompagnati uno dall'altro » si comprende « quanto sia instabile lo stato degli innamorati ».

Cosiffatto poema ebbe tra il 46 e il 57 ben cinque edizioni, e fu anche tradotto in francese!

Altri poemi non sono una vera e propria continuazione del *Furioso,* ma prendono le mosse da esso, ne presuppongono in chi legge, la conoscenza, a quel modo che il *Furioso* stesso non s'intenderebbe bene da chi non avesse letto l'*Innamorato*.

I due personaggi intorno ai quali lavorò di più la fantasia dei poeti romanzeschi del cinquecento, sono Ruggero e ed Angelica; e si capisce.

Poemi su Ruggero e su Angelica.

Alle vicende di Ruggero dopo il suo matrimonio con Bradamante, ed alla sua morte per opera dei Maganzesi, avevano

accennato più volte il Bojardo e l'Ariosto: la curiosità del pubblico era dunque stuzzicata. Intorno poi ad Angelica, divenuta moglie di un vil fante, chissà quali racconti ricamavan i non troppi pudichi lettori del cinquecento; e forse i poeti speculavano sopra codesta morbosa curiosità del pubblico. Aggiungi che nel poema stesso dell'Ariosto, la storia di Angelica appare (dico appare, chè non disconosco anche in questo l' accortezza di quel finissimo artista) come smozzicata, e forse chi prendeva a leggere il *Furioso,* avrebbe amato vedere la figlia di Galafrone punita della sua civetteria.

Trattano di Ruggero e Bradamante il *Ruggero* di Bartolomeo Oriolo (Venezia, 1543), ristampato quattro volte tra il '40 ed il '50, il *Ruggero* di Cesare Galluzzo (Ferrara, 1550), e indirettamente l'*Erculea* di Anton Maria Botti (Bologna, 1536), *nella quale si contiene la vendetta che fece Ercole, figliuolo di Ruggero, contro i Maganzesi.*

L'Angelica del Brusantini.

Intorno ad Angelica poetarono Vincenzo Brusantini, Marco Bandarini, fecondo autore di poemi cavallereschi, come vedremo, e Pietro Aretino. Al Brusantini è toccata la fortuna che della sua *Angelica Innamorata* desse un largo compendio il Ferrario, perciò il poema di lui è menzionato in quasi tutte le storie letterarie; ma esso non ha realmente pregi maggiori che altri suoi fratelli: gli stessi critici del sei e settecento, che sono di solito di manica così larga, lo giudicarono molto severamente. Vi si narrano i casi di Angelica, separata da Medoro per arte della maga Alcina, ed a lui ricongiunta, dopo vergognose vicende; ma nel poema hanno larghissima parte anche i casi di Ruggero e Bradamante. Il giovane eroe, ricaduto nei lacci di Alcina, è poi liberato dalla fata Urganda, ma dopo non molto viene ucciso a tradimento da' Maganzesi. La sposa e la sorella, che lo credono smarrito, vanno in cerca di lui: finalmente Ruggero appare in sogno alla prima (che frattanto si è sgravata di un bimbo, capostipite degli Estensi) e le rivela la sua morte. Ella allora, datagli onorevole sepoltura, pensa a vendicarlo, e vi riesce coll'aiuto della cognata. Al duplice racconto serve come di cornice la guerra tra Carlo Magno e i Saracini.

La goffaggine con cui è intrecciato il poema, appare anche dal breve compendio che ne ho dato: chè Ruggero avrebbe potuto risparmiar alla moglie l'angoscia di andarlo a ricercare, apparendole in sogno subito dopo la morte, e i casi di

Angelica dipendono dal capriccio di una maga. I caratteri sono sbiaditi e senza rilievo; lo stile fiacco e disadorno.

Particolar menzione merita anche l'*Angelica* dell'Aretino. Intorno alla produzione cavalleresca dello sconcio scrittore si sono ripetuti molti errori, ed i giudizi sul valore artistico di essa sono molto disparati. Io ne parlerò tenendo conto degli studi più recenti e affidandomi nel tempo stesso al mio giudizio.

I poemi del-l' Aretino.

L'Aretino in una lettera privata dice di aver buttato sul fuoco ben quattromila stanze di argomento cavalleresco; però, consenziente o nolente l'autore, uscirono ben presto a stampa tre lunghi frammenti, noti comunemente sotto il nome di *Marfisa*, l'*Angelica* e l' *Astolfeide*. Ora tali frammenti sono veramente il principio di tre diversi poemi cavallereschi? Lasciata da parte l'*Astolfeide*, che è un poemetto d'intonazione burlesca e del quale parleremo altrove, esaminiamo il contenuto degli altri due.

La *Marfisa*.

La *Marfisa* prende le mosse dall'ultimo episodio del poema ariostesco, la vittoria di Ruggero sopra Rodomonte.

Il poeta descrive le splendide feste fatte in onore di lui e della sposa (I, 1-44), delle quali giunge notizia fino ad Angelica, che si dispone a venir in Francia (44). Frattanto

il re d'Algier nato in mal punto;
Su la ripa Letea gridando è giunto.

Caronte non vuole traghettarlo, ma l'altro salta nella barca, prende il demonio per la barba, lo malmena, e cadono entrambi « nel fiume negro del perpetuo oblio ». Alle grida di Caronte accorrono Pluto, timoroso che un nuovo Ercole sia disceso a rapirgli Proserpina, Giove, che incomincia a lanciare saette sopra il ribelle, e poi Gradasso, Mandricardo, Agramante, allettati dalla promessa di Plutone, di alleviar loro le pene infernali se lo difendono. La zuffa è generale, e Rodomonte tiene testa a tutti, quando gli appare quasi in sogno il suo corpo, che giace insepolto, pasto dei corvi. Ritorna allora in terra e tenta invano di farlo rivivere (106). Sacripante giunge per caso al luogo ov'è seppellita Isabella (II, 1-7); ma il poeta s'interrompe bruscamente per tornare ad Angelica e Medoro, che sono quivi capitati, e descrive in quindici ottave una scena amorosa; poi riprende a parlare di Sacripante, il quale, mentre vagheggia sul sepolcro di Isabella una donna formosa, simboleggiante la Fede « dal secolo malvagio posta in bando », sente

un rumore. È Rodomonte che sopravviene e combatte con lui; ma come si può aver vittoria su un'ombra? Il Circasso dunque pianta il rivale, e, internatosi nel bosco, vede una donna appesa per le treccie a un tronco d'albero (23-43). Qui l'autore lascia Sacripante, per parlare brevemente di Ruggero. Dice poi che in Africa regna un pagano sì fiero, che « un angelo a par suo fu Rodomonte », e si prepara a venir in Francia (109); a questo punto il racconto è sospeso.

L'Angelica. L'episodio dei due amanti felici riappare nell'altro frammento le *Lagrime di Angelica.* Detto brevemente del matrimonio di lei, che fu cagione dall'impazzimento d'Orlando e fece, al contrario, rinsavire Rinaldo, ci descrive Sacripante, che ignaro ancora di tutto, va cercando ansiosamente il bel viso sereno. Sopraggiunge un corriere che gli reca la dolorosa notizia, anzi doveva annunciare per ogni parte del mondo quell' avvenimento. Disperato egli vorrebbe uccidersi, ma, sopraggiunto Ferraù, consegna a quello le sue armi. Ferraù move alla ricerca dei due felici sposi, poi si pente, e ritorna sui suoi passi, per restituire il brando e lo scudo al suo compagno di sventura (I, 1-75),

Angelica e Medoro giungono in Albracca, che serba ancora le traccie dell'assedio sostenuto, e in un boschetto si sollazzano insieme (76-193).

Frattando il corriere, giunto a Parigi, anche colà reca la novella che la bella donna, la quale ha fatto girar la testa ai cavalieri cristiani, è sposa ad un oscuro garzone, di cui mostra a tutti l'effigie (II, 1-23). Sacripante incontra nel boschetto una fanciulla, la quale gli narra una sua dolorosa storia d'amore, ma un rumore terribile rintrona per la selva; e qui il poemetto finisce (23-78).

Chi consideri come, anzitutto, codesti appariscano piuttosto episodi staccati, che il principio di due ben ordinati poemi, sicchè nel primo di essi Marfisa è nominata quasi per incidenza, e ci fa meraviglia il titolo appostovi; che tra la materia della *Marfisa* e quella dell'*Angelica* v'è come un legame, rappresentato dall'idillio dei due amanti, anzi, aggiungo ora, ci ha indentità di concetti, di ottave e di versi; che i due frammenti si ricollegano abbastanza strettamente, per la contenenza, col *Furioso*; che finalmente già dal 1530 l'Aretino, rispondendo al Gonzaga, il quale aveva levato a cielo alcune parti della *Marfisa,* rifiutava quelle lodi e asseriva di voler buttare il libro sul fuoco, rico-

noscendo in qualche modo la sua inettitudine a trattare cosiffatta materia, sarà facilmente indotto a credere che l'Aretino non abbia posto mano a due diversi poemi, ma che i frammenti citati appartengano invece ad uno solo, disegnato, e forse per buona parte già composto, in continuazione del *Furioso*. Tale poema egli voleva dapprima intitolare *Marfisa disperata*, e doveva essere indirizzato a Federico Gonzaga, il novello mecenate dell'autore: s' ha infatti notizia e di alcune stanze da lui composte « in onore della genealogia dei Gonzaga », e di una « genealogia » fatta compilare dal duca in servizio del poeta. Pare anzi che sperasse per la fine del 1529 d' averlo compiuto, onde fece chiedere i privilegi di stampa al papa ed all'imperatore. Nel '30 impegnava la parte già scritta « per ducento scudi ». Ma in appresso, od irritato contro il Gonzaga, di cui aveva perduto il favore, o scontento dell'opera propria, o sfiduciato (se è vero che intendesse entrare in gara coll'Ariosto) dell'ardua impresa, cominciò a lavorare fiaccamente e con rincrescimento; e forse in questo tempo buttò sul fuoco, come si è detto, alcune migliaia di stanze, sebbene due suoi concittadini, Bernardo Accolti e certo canonico di Arezzo, gli scrivessero nel '32 che esse erano tali da far credere che egli avrebbe non solo raggiunto, ma « assai di lunga superato » l'Ariosto! Probabilmente alcune di quelle stanze erano state stampate a sua insaputa, forse di su manoscritti inviati a Mantova.

Dopo aver tentato invano di guadagnarsi il favore del duca di Firenze, se la intese col Marchese del Vasto, e a lui sono dedicati poemetti che videro la luce più tardi, consenziente l'autore.

Sul valore artistico di essi non è possibile, e quindi non è serio dare un giudizio, perchè si tratta di lavori frammentari e disordinati; solo si può dire che l'episodio di Rodomonte il quale porta lo scompiglio ne' regni infernali, svolge un motivo che entra per la prima volta nella letteratura cavalleresca: infatti egli scende laggiù non già come un visitatore, ma come uno che la vuol far da padrone, ed opera secondo il suo carattere di uomo empio e brutale. Qualche cosa di simile troveremo nel *Baldus* del Folengo, ma a me pare che tra i due episodi non sia un rapporto necessario, anzi l'ispirazione si mostri diversa: l'Aretino ordisce un racconto nuovo ed interessante, il Folengo scrive con degli intendimenti satirici. Noto

poi di passaggio che tale motivo sarà sfruttato, come vedremo in appresso, da molti nel cinquecento. Il racconto di Angelica e Medoro, nel quale, una volta almeno « la musa dell'Aretino si è mostrata capace di compiacersi in una casta e serena idealità », è molto diverso da quanto ci saremmo potuti aspettare dallo spudorato scrittore. La elocuzione stessa, che negli altri episodi è piuttosto gonfia, o ammanierata, o scolorita, qui ha talvolta spontaneità e dolcezza; il poeta sente ciò che scrive e riesce perciò efficace. Lo stesso Virgili, che fu così severo coll'Aretino, afferma che « accanto a molta della solita broscia sono pur lampi di vere e grandi bellezze ».

Sul poema cavalleresco, non docile strumento nelle proprie mani, gettò l'Aretino il ridicolo, scrivendo l'*Orlandino* e l'*Astolfeida;* ma di essi diremo più avanti.

Al gruppo dei poemi che per la materia si collegano strettamente col *Furioso,* appartengono pure la *Bradamante gelosa* di Secondo Tarentino (Venezia, 1552) il quale, a giudizio d'uno storico, suo concittadino, essendo di costumi depravati, trasfuse la corruzione nelle opere che pose a stampa; ed un brevissimo poemetto del trevisano Daniele Contrario, *Dei successi e delle nozze dell'orgoglioso Rodomonte, dopo la ripulsa ch'egli ebbe da Doralice* (Venezia, 1557).

Imitatori pedissequi dell'Ariosto.

Il numero dei poemi scritti ad imitazione del *Furioso,* sebbene non giunga a parecchie centinaia, come ebbe ad affermare il Panizzi, è però copiosissimo. Comporre un poema romanzesco diventa, come due secoli dopo scrivere una tragedia, la cosa più agevole, e il dilettantesimo italiano trova in questo genere di letteratura il fatto suo. Talvolta più che il desiderio della gloria, o l'amore disinteressato dell'arte, o l'adulazione, è il bisogno che mette in mano la penna al poeta. Infatti questi poemi sono sempre dedicati a un personaggio cospicuo, ed hanno tutti il solito elenco o di famiglie illustri, o di chiari discendenti, o di eminenti personaggi, che deve guadagnare allo scrittore la benevolenza e la protezione d'uno o più mecenati.

Degli eroi celebrati dall'Ariosto ognuno diventa il protagonista d'un poema; e la materia di cui questo s'intesse, sono battaglie, duelli, incanti, liberazioni di fanciulle rapite, amori e via via. Generalmente in questi poemi e poemetti chi move tutta l'azione, è una fata benefica o malvagia, a cui sono soggette tutte le forze della terra; meschina invenzione, usata con parsimonia dai maggiori poeti, ed abusata da codesti me-

stieranti, che possono in tal maniera sciogliere i casi più intricati e tessere la tela del racconto senza serbare le ragioni del verosimile.

Non mi pare del tutto spregevole l'*Agrippina*, poema in dodici canti che Pier Maria Franco dedicava nel 1533 (Venezia, Pincio) alla nobiltà veneta. Agrippina è una principessa di Persia la quale, credendo che sia dovuto a lei per successione l'impero di Carlo Magno, si muove per conquistarlo; ma in Francia ella trova la morte. Senonchè questo racconto può considerarsi piuttosto come l'episodio principale che come l'azione fondamentale di esso: il poema infatti narra le contese che insorgono tra i paladini per le arti maligne di Gano, e i casi avventurosi a cui vanno incontro peregrinando per l'Oriente. Curioso è che, dopo la morte di Agrippina, continuando la lotta tra l'esercito pagano e quello cristiano, questa diventa a un certo punto così « confusa », che io, esclama l'autore, — *L'Agrippina di P. M. Franco.*

non so in qual parte rivoltarmi,
Unde mia stanca e travagliata Musa
Seguir non può li sanguinosi carmi,

e pianta lì il racconto, sperando di condurre

maggior nave assai più carca
Con più gran merce et di maggior valuta.

Anche il Franco narra quanto ha trovato in « un libro di Turpino », però il suo racconto ha intonazione del tutto seria: vi si incontrano anche personaggi allegorici, quali la Fede e la Speranza, che inveiscono contro la corruzione dei costumi ed i popoli dimentichi della religione. Tra le copie del *Furioso*, è questa forse una delle meno infelici.

Lo « strenuo » milite Marco Guazzo, dopo aver combattuto a lungo sul cadere del quattrocento e sul principio del cinquecento, si ritirò a vita privata, e i primi anni del suo riposo passò, dice il Bongi, oltraggiando Apollo e le Muse. Nel 1523, se dobbiamo prestar fede al Quadrio, aveva pubblicato un suo *Astolfo borioso*, che rivide poi la luce nel 1531 e tre altre volte nel corso del secolo. Di lui è pure un *Belisardo, fratello del Conte Orlando* (Venezia, 1525-28) in quattro libri, ed una continuazione del *Lancillotto* di Nicolò Agostini. Conviene dire per altro che tali poemi, se piacquero al volgo, non piacquero certo ai letterati, i quali anzi si presero gioco della sua ridicola pretesa d'emulare l'Ariosto. — **Altri poemi.**

Marco Bandarini, padovano, pare abbia avuto la privativa degli innamoramenti: di lui infatti sono due brevi poemetti, *Mandricardo innamorato* (1531) e *Rodomonte innamorato* (1551); ed Antonio Legname compose un *Astolfo Innamorato* (1532), poi un *Guidon Selvaggio* (1535), continuazione del primo, ripubblicato poscia col titolo *Prodezze di Rodomontino*.

Codesto personaggio di Guidone, nato, secondo la genealogia degli eroi romanzeschi, di Costanza e Rinaldo, e secondo l'Ariosto di Costanza ed Amone, fu popolarissimo in Italia; di lui avevano poetato largamente i cantastorie toscani, ed ora i suoi casi parvero argomento opportuno ai poeti del cinquecento. Nel 1516 G. B. Dragoncino compose un poemetto *Innamoramento di Guidon Selvaggio*, che non trovò molto fortuna. Anche Bernardo Tasso aveva pensato, prima di por mano all'*Amadigi*, ad un poema su questo eroe; abbandonò l'idea quando seppe che vi lavorava il Legname, ma anche il poema di costui non si solleva sopra la mediocrità. Non è poi da raggruppare con questi il poemetto di G. B. Cortese *Il Selvaggio*. Esso è diviso in quattro libri, che hanno complessivamente ventisei canti, e vi si raccontano le gesta di questo figliuolo di re Pantaliso, che, aiutato da Rinaldo, riacquista il regno.

Intorno al 1528 scrisse una *Marfisa bizzarra* il Dragoncino, già ricordato. Il poemetto, incompiuto, (l'autore promise un « secondo libro » che non si conosce), sarebbe tratto, per attestazione dell'autore, da un romanzo francese: ma in realtà si tratta di una delle solite imitazioni ariostesche, nella quale, prendendo le mosse dal *Furioso*, si raccontano gli amori di Marfisa e Filimoro.

La Marfisa innamorata del Bandarini altro non è che il *Mandricardo innamorato*, del medesimo, mutato il titolo e l'ottava di dedica.

Del poema del Cataneo su la valorosa donzella, dirò altrove. Non farò poi torto a un Mario Teluccini, autore di altri tre poemi narrativi, dimenticando le sue *Pazzie amorose di Rodomonte Secondo* (Parma, 1568). Il poema non è, come potrebbe far supporre il titolo, giocoso, ma interamente serio, e racconta come un nipote dal superbo signore di Sarza, s'innamora per fama di Lucefiamma, amata anche da Fidelcaro e Mirasole. Il Saracino sbarca con un esercito in Sardegna, ma dopo varie avventure vi trova la morte. Fidelcaro è ricono-

sciuto fratello di Lucefiamma, la quale in fine sposa Mirasole. Nel poema hanno qualche parte Rinaldo, Ricciardetto, Malagigi ed altri paladini o personaggi francesi, e le loro azioni si collegano strettamente col racconto principale; anzi va notato che il poema svolge appunto un'azione sola, avente il suo principio, mezzo e fine.

Nel 1528 un ignoto autore, che in alcune edizioni viene designato per Ettore Baldovinetti, e il quale protesta umilmente che non si tiene degno di essere « poeta, ma vil dicitore », pubblicò un fortunatissimo *Rinaldo appassionato*, che nel cinquecento ebbe una dozzina di edizioni. È un poemetto di trecentotrentaquattro stanze, divise in cinque *parti*, nel quale si narrano strane vicende del figlio d'Amone, dapprima innamoratissimo di Leonida, figlia di Viviano, e poi guarito per opera del fratello Malagigi, che gli fa bere l'acqua del fiumicello Lete. Vi hanno anche parte reciproche offese di quei di Chiaramonte e dei Maganzesi, e un duello tra l'eroe ed il cugino Orlando. *Deus ex machina* del poemetto è l'incantatore, il quale con sue arti costruisce palazzi, crea mostri spaventosi, espone il fratello a gravi pericoli e poi ne lo libera, infine, ad istanza di Carlo Magno, riconduce Rinaldo sano di corpo e di spirito a Parigi. Nè il poemetto si fa pregiare dal lato della forma, che è volgarissima e talora spropositata.

Finalmente Ricciardetto e Ruggeretto, figliuolo, quest'ultimo, di Ruggero, furono presi a soggetto di due poemi, nei quali si narrano il loro innamoramento e le loro imprese, intrecciandole con quelle de' paladini: l'uno è il *Ricciardetto innamorato* di Giampietro Civeri (1595), che ebbe molta fortuna nel seicento; l'altro l'*Innamoramento di Ruggeretto* di Panfilo Renaldini (1554). Notevole in questo poemetto il viaggio dell'eroe in groppa ad una chimera, che lo trasporta in un'oscuro bosco, popolato di Arpie, accanto al quale è un fiume puzzolente: quivi, sopra la riva, anime ignude aspettano di essere traghettate dal nocchiero infernale. Ruggeretto, invano rimbrottato da Caronte, entra nella navicella e viene trasportato all'inferno, dove trova Cerbero, Minosse, altri demonî, e via via le varie schiere dei peccatori, tormentati da orribili pene, le quali per altro non sempre corrispondono a quelle immaginate da Dante. Dall'inferno Ruggeretto sale al Paradiso terrestre, indi alla sede dei beati, ove trova la Teologia, accompagnata dalla Filosofia e dalla Musica.

Come la materia di questa digressione (suggeritagli forse dal Narni), così toglie il Rinaldini da Dante frasi, versi, descrizioni: anche il metro è, come nei *Trionfi* del Ludovici, la terzina.

Merita un cenno fuggevole anche la *Nova Spagna d'amor et morte dei paladini*, del veneziano Leonardo Gabriel (Venezia, 1550), il solo dei moltissimi poemi romanzeschi scritti nel cinquecento, che abbia una descrizione della rotta di Roncisvalle. L'azione principale è la conquista della Spagna, disegnata da Carlo Magno per coronarne re Orlando: ma il Gabriel vi ha introdotto una lunga e prolissa istoria degli amori di Flaminio con Isabella, e un interminabil racconto delle avventure di Rinaldo, innamorato e prigioniero di Lucilla. Nè vi manca la solita filatessa delle più cospicue famiglie Veneziane.

Il racconto della rotta è ricalcato in gran parte su quello della *Spagna* in rima, ma non ha alcun pregio d'arte. Il poeta immagina che vi prendano parte numerosissimi guerrieri, dei quali toglie a prestito i nomi dal *Furioso* (X, 77 e seg.), ed anche l'eroe più cospicuo del suo racconto, Flaminio, che per altro non vi perde la vita, e sposa qualche mese dopo la sua Isabella! Alle loro nozze interviene l'imperatrice Galerana, la quale « Alda conforta che sta tapinella »!

Ricorderò, giacchè se n'è parlato recentemente, un inedito poema d'imitazione ariostesca e d'ignoto autore, compilato tra il 1550 ed il '60, l'*Orlando temperato*, in cui si narrano le solite avventure d'armi e d'amore, e che finisce colle nozze di Fulvia figlia di Rinaldo, con Giovanni, nipote dell'imperatore greco, da cui deriva la famiglia Medici.

Prima di parlare di coloro che atteggiarono classicamente il poema cavalleresco, accennerò ad alcuni rimatori che, lasciate da parte le leggende carolingie, poetarono intorno ad altri argomenti, ovvero trattarono dei cavalieri della Tavola Rotonda.

Il *Guerrino Meschino* di Tullia d'Aragona.

Intorno a Guerrin Meschino, personaggio di vecchia conoscenza per il pubblico italiano, scrisse una donna pentitasi in età « non ancor soverchiamente matura, ma giovanile e fresca », della vita ignominiosa condotta fino allora, voglio dire Tullia d'Aragona.

Desiderosa di trovare qualche libro « di vaga e dilettevole lezione », che potesse andar per le mani di tutti, dopo « averne rivoltati quanti gliene poterono capitar in mano », s'abbattè in uno, scritto in lingua spagnuola, così bello e vario e giocondo,

« che un altro non ne esiste forse in lingua alcuna del mondo »: tale poi, quanto a castigatezza, che da ogni donna maritata, vergine, vedova e monaca, può leggersi. Ma poichè ad esso mancava la vaghezza del verso, si propose traslatare la prosa spagnuola in ottave italiane. Nel far questo Tullia non ha seguito nè gli scrittori popolareschi, rozzi ed incolti, nè quelli che, per la loro gravità, possono piacere solo ai dotti, ma si è tenuta con quelli « che han seguita la via di mezzo », cioè col Pulci, col Bojardo, col Cieco da Ferrara.

Il libro composto, come pare, nella sua dimora in Firenze e prima che, tornata a Roma, riprendesse l'usata vita (1549), fu pubblicato solo nel 1560, ed ebbe parecchie ristampe. Altrettanto lungo quanto esplicito è il titolo del poema che qui riporto. « Il Meschino, altramente detto il Guerrino, fatto in ottava rima dalla Signora Tullia d'Aragona, nel quale si veggono et intendono le parti di quasi tutto il circuito della terra. Opera tutta piena di pietosa carità, di lunghi esilii, di cortesie insuperabili, d'invitte et bellicose prove, di gloriose virtù, d'amore inviolabile et di somma fede. Qui va Guerrino agli Arbori del Sole, et poscia nelle cave montagne di Norcia all'abitazione della Sibilla. Discende nella profonda casa di San Patrizio, dove egli vede tutte le pene dell' Inferno, del Purgatorio, et parte ancora della gloria del Paradiso, con infinite altre cose notabili, et da dare ad ogni bello ingegno non minor utile che dilettazione e piacere ».

Vi si narrano, in altre parole, i casi e le imprese di Guerrino, dalla sua nascita; le prove di valore date alla corte di Costantinopoli; le sue peregrinazioni attraverso la Tartaria, l'Armenia, l'India, la Persia, la Turchia, fino a che giunge in Europa; il suo abboccamento cogli eremiti di Norcia e colla Sibilla, la sua dimora, durata bene un anno, nell' Inferno; il viaggio a Roma, la discesa nel Purgatorio, la sua andata in Albania, ove libera i suoi genitori ed ha notizia dei suoi natali, ed infine il suo ritorno in Oriente, dove va a prendere la donna che ivi aveva presa per moglie.

Il poema di Tullia non è che il rifacimento del romanzo di Andrea Barberino, il più popolare, forse, del genere, a giudicar dalle stampe; pochi libri infatti possono vantarsi di essere stati impressi tante volte ne' primi anni dopo la introduzione dei caratteri mobili (la prima edizione è del 1473), e di avere avuto così copiose ristampe negli anni, anzi nei secoli successivi.

L'autrice segue fedelmente il testo, senza nulla spostare od aggiungere; tutto popolare è anche il modo d'incominciar i canti invocando Iddio, e di interromperli quasi bruscamente dopo un certo numero di ottave; popolare il modo di svolgere il racconto, che del resto si aggira tutto intorno alla vita leggendaria del personaggio, ed avrebbe avuto, se l'autrice l'avesse cercata, quell'unità, non tanto di azione, quanto di eroe, con cui (lo vedremo tra poco) cercarono i poeti di conciliare i caratteri dell'antica e della nuova epopea.

Chi prende a leggere il poema di Tullia, naturalmente si ferma con particolare interesse alla descrizione dei tre regni oltramondani, e la paragona a quella di Dante; ma se di Dante vi è qualche reminiscenza e nel concetto e nella elocuzione, in generale vi fa difetto l'arte; lo stile è fiacco e scolorito, il racconto uniforme e monotono: basti dire che piacque moltissimo al Crescimbeni.

Poemi di materia brettone.

Materia brettone trattò l'Alamanni ne' due noti poemi: ma poichè essi rientrano nella categoria dei racconti romanzeschi di stampo classico, ne parlerò più innanzi. Dirò invece che fu forse la pubblicazione del *Girone il Cortese* alamanniano quella che invogliò i lettori a conoscere il testo originale del romanzo francese, onde un ignoto scrittore pensò a tradurre in italiano di su le stampe, non già la più antica e diffusissima redazione del *Guiron*, ma la compilazione fatta da Rusticiano da Pisa nel ducento, o meglio quella parte di essa che andò sotto tal nome. Essa per altro rimase inedita fino al 1855, in cui la ripubblicò il Tassi, riputandola lavorata nel buon secolo, laddove contiene perfino de' versi rimati dell'Ariosto! L'altra parte, il *Meliadus de Leounoys*, fu tradotta anch'essa e pubblicata tra il 1558 ed il '60.

Traduzioni di testi francesi.

Fu pure voltata in italiano nel 1558-59 *La illustre et famosa Istoria di Lancillotto del Lago che fu al tempo del Re Artù*, ecc. (Venezia, Tramezzino). Occorre appena registrare un lungo romanzo in due libri *Le opere magnanime dei due Tristani cavalieri della Tavola Rotonda*, edito a Venezia, nel 1555; le ristampe dell'antica e una volta popolarissima *Istoria di Merlino*, ed infine alcune traduzioni di romanzi francesi, più recenti, ispirati da quelli della Tavola Rotonda, quali il voluminosissimo *Parsaforesto,* uscito in italiano nel 1558, e di cui il preciso titolo è *La dilettevole historia del valorosissimo Parsaforesto Re della gran Brettagna*,

con i gran fatti del valente Gadiffero Re di Scozia, vero esempio di cavalleria. — Intorno all'amante di Ginevra s'ha un mediocre poema di uno scrittore non volgare del cinquecento Erasmo da Valvasone. Egli pose mano al suo *Lanciltotto* nel 1577, e aveva certamente in animo di finirlo, ma a cagione delle molteplici sue occupazioni, lo mandava innanzi lentamente. Senonchè gli amici ottennero da lui che pubblicasse i primi quattro canti allora composti; e il Valvasone accondiscese « perchè tutti coloro che avessero pensiero d'avvertir qualche cosa in questa sua composizione *etiam supra crepidam,* lo potessero liberamente fare ». Nè dovette essere, come parrebbe a prima giunta, una ragione speciosa od una espressione di esagerata modestia; ormai nella seconda metà del secolo decimosesto, l'arte non era più la manifestazione spontanea dei sentimenti e degli ideali del poeta, e questi, più che a soddisfare il gusto del pubblico, mirava ad accontentare le cosiddette esigenze della critica; brutta frase, in nome della quale si son detti tanti spropositi. Il poema usci in Venezia, nell'anno 1580, col titolo: *I primi quattro canti del Lancillotto:* ne darò un breve compendio. Lancillotto, fuggendo da Ginevra, adirata contro di lui, è fatto prigioniero dalla fata Morgana, che languiva d'amore per il leggiadro cavaliere. Si mettono tosto sulle traccie di lui i parenti e gli amici, tra i quali Galeodino, che, giunto alla reggia di Artù mentre si correva una giostra, vi prende parte, ferisce Mordrec e riesce vincitore, non senza molta ira del fratello di questo, Gaveno. Richiesto del perchè non porti spada, dice che lo zio, Galealto d'Irlanda, gli ha promesso di dargliela solo quando egli si sia illustrato con qualche splendida vittoria. Un altro cavaliere alla sua volta gli dice perchè egli invece ne porti due.

Il Lanciltotto del Valvasone.

L'innamorato eroe, prigione di Morgana, è triste, ripensando a Ginevra. Galeodino intanto, tornato in corte, domanda a Ginevra nuove di Lancillotto, e dalla dama di Maloalto viene a sapere che la regina è stata offesa dal suo amatore. In questo mentre Galasso si appresta ad andare in cerca del genitore, e parte con due compagni. Strada facendo, trovano una dama che chiede loro aiuto contro un fellone, il quale le ha rapita una cassetta di gioie. Persevaglio, uno dei tre, combatte contro di quello e lo vince. Dal cavaliere vengono a sapere che quella donna era una cameriera di Isotta, a cui ella aveva involate le gioie. Persevaglio s'imbatte poscia in due che combattono

aspramente: ad un tratto uno di essi fa cader l'elmo all'altro, e con istupore egli riconosce in costui Galasso, che tosto s'invola al loro aspetto. Continuando il suo cammino trova uno che lo sfida. Intanto Galvano, nipote d'Artù, per vendicare la sconfitta ricevuta dal fratello Mordrec, aspetta al varco Galeodino, ma inutilmente. Si mette poi in nave, e, sorpreso da bufera, si fa sbarcare in un luogo ove

da lui dipenda
Lo star e 'l gir, nè più col mar contenda.

Il nocchiero lo conduce al castello di Breusse, nemico delle donne e dei loro campioni. Arriva colà mentre alcuni cavalieri stavano legando una donna, ed altri combattevano contro il difensore di lei. Egli li assale, e intanto la donna fugge e il cavaliero la segue. Galvano fa poi tregua coi nemici, e da loro sa che quei due sono Tristano e Isotta, e che il re Marco avea pregato Breusse che « contro l'amorosa coppia drizzasse la sua giustizia ». Lasciatili, incontra un guerriero, che lo scavalca. È questi Lamoaldo, innamorato egli pure di Isotta, il quale gli dice che, mentre si proponeva di compiere per lei imprese gloriose, ebbe un sogno che gli mise addosso una voglia ardente, anzi un furore di combattere, perciò ha abbattuto Galvano. Questi poi torna al Castello di Breusse.

Trattandosi di un'opera incompiuta, non si può portare su di essa un giudizio sicuro. Quel che ne abbiamo, è come una serie di episodi, i quali infino ad ora non presentano alcun nesso tra loro. Ha un bel dire il poeta ai lettori che

dovrà parer più vago
Il suo lavor fra varie fila estenso:

a noi questa vaghezza non è dato gustare. Anche il racconto è scolorito, uniforme, non avvivato da alcun sentimento, raramente abbellito dall'incanto dell'arte. Sono le solite giostre, fughe, incantesimi, rapimenti, che si leggono in tutti i poemi romanzeschi del ciclo brettone: di poetico non v'ha che il ritmo. Nè meglio ho a dire della elocuzione, che presenta evidenti traccie di secentismo, ed è gonfia, inefficace, impropria. Eppure il Valvasone era studioso de' poeti antichi e moderni, specialmente dell'Ariosto, con cui tenta alcuna volta rivaleggiare, come nella descrizione della fuga di Isotta:

Vassene, ma s'un alto sterpo e un sasso
Le attraversa talor d'ombra la via,

Lo crede, e ferma immantinente il passo,
Or uomo, or fiera ed or fantasma ria.
Se foglia cade d'alta quercia al basso,
Pelo addosso non ha che fermo sia;
E 'l timido ronzin che spesso adombra,
Di maggior tema ancor l'alma gl'ingombra. (IV, 50)

Di un poema cosiffatto non è prezzo dell'opera indagare le fonti: dirò tuttavia che tra i quattro primi can i del *Lancillotto* e il romanzo in prosa che ho citato più addietro, e che è il più noto fra quanti si pubblicarono in Italia su tale argomento, non è alcun rapporto; lo stesso ho a dire rispetto alla *Tavola rotonda*, edita dal Polidori. L'intonazione del racconto è quella, la materia prima (mi si passi l'espressione) è la stessa, ma certamente il Valvasone non si servì d'alcuno di quei testi. Compì egli poi il suo prolisso poema? L'antico editore di altri suoi scritti afferma che se ne conservava da alcuno il sèguito; ma se ne sono perdute le tracce. Aggiungerò che tutto intessuto di reminiscenze cavalleresche di romanzi brettoni è il lunghissimo episodio della « cerva delle fate » nel quarto libro della *Caccia*, il capolavoro del letterato friulano.

Passati in rivista i molteplici poemi che si ricollegano o per la materia o per l'ispirazione o per caratteri estrinseci al *Furioso*, e pochi altri che s'allontanano da esso, non tanto per la forma, quanto per la contenenza, esaminiamone ora alcuni che ci presentano caratteri alquanto diversi, per avere i loro autori seguiti concetti disformi da quelli che guidarono il grande artista. Troveremo fra questi nomi di poeti famosi, il che dimostra che la produzione la quale ci prepariamo ad esaminare, rappresenta non già il capriccio individuale di qualche ingegno bizzarro, ma la tendenza di tutta un'età, svolgente e proseguente nuovi canoni estetici. **Evoluzione del poema cavalleresco.**

Abbiamo veduto quale momento storico-artistico rispecchi il capolavoro dell'Ariosto. Esso era l'opera di un grande poeta, che nell'arte cercava un conforto ed uno svago alle noie ed alle brighe della vita quotidiana, e le gaie fantasie che gli rifiorivano innanzi alla mente nella quiete del suo studiolo, o mentre viaggiava per incarico del suo signore, raccontava poi ad un pubblico avido di piaceri e di godimenti, poco curante di grandi idealità religiose, politiche, morali, ma innamorato esso pure dell'arte, e che nel culto di questa cercava dimenticare i mali presenti.

Nel poeta niun fine morale o religioso: sceglie un soggetto cavalleresco, perchè il mondo cavalleresco, vivo solo nella fantasia, può rifoggiare a suo modo, versandovi dentro tutto ciò che il suo pensiero di artista potrebbe concepire: ed elegge la forma del poema romanzesco, non regolato ancora da rigide leggi, e non legato all'imitazione degli antichi modelli, sebbene la sua coltura inconsapevolmente lo sospinga ad essi. Ma i tempi si facevano sempre più tristi. Gl'Italiani vedono un po' per volta la Spagna stendere la sua potenza sopra buona parte della penisola ed insediarvisi come in terra di conquista; vedono l'assolutismo, divenuto sempre più sospettoso e tirannico, spegnere sino le ultime faville di vita civile, mentre i Turchi che s'avanzano dall'oriente per terra e per mare, gettano lo spavento negli animi. La società stessa appare come stanca, spossata dai piaceri e dal dubbio, e sembra volersi comporre ad una certa gravità di vita morale, mentre il sentimento religioso che rifiorisce negli animi, e le aspirazioni di uomini di mente elevata e d'animo nobile, ad una riforma della disciplina ecclesiastica e dei costumi, prenunziano già la rinascenza cattolica.

Le critiche mosse al *Furioso*. Aggiungi che lo studio largo, assiduo, diligente degli scrittori antichi, il moltiplicarsi delle cattedre di rettorica, il numero sempre crescente di persone che, fornite di mediocre ingegno, si dànno allo scrivere, ha per effetto che le letterature classiche esercitino un'efficacia sempre maggiore sulla letteratura volgare, che da esse si traggano così le norme dell'arte, come i modelli da imitare; onde la poetica di Aristotele diventa il manuale de' nuovi poeti, e loro esclusivi maestri Omero, Sofocle, Virgilio, Stazio, Plauto e via via.

Una tale società poteva essa comprendere e gustare interamente l'Ariosto? Poteva continuare quell'ammirazione per il *Furioso*, che abbiam veduta così viva e spontanea nella prima metà del secolo? No certo; che se ad alcuno parrà di trovare una contraddizione tra quanto ho scritto più addietro e quello che asserisco ora, gli farò notare come convenga bene distinguere tra pubblico e critici, tra letterati e letterati. Il *Furioso* godette un immenso favore, ma più presso gl'indotti e i dilettanti, che non presso i critici e gli eruditi. S'è già accennato a qualche « apologia » scritta contro « i detrattori » del poema; ma il movimento di reazione, che ad altri piacque di chiamare « antiariostismo », si allargò e crebbe col volgere degli anni.

Il *Furioso* si giudica un poema troppo poco grave, e i personaggi non abbastanza serî; vi si cerca l'insegnamento morale, e solo a gran fatica i difensori cavano da esso qualche allegoria; l'osceno urta la coscienza. Ben presto appare un poema imperfetto, perchè lo si giudica (come la *Divina Commedia*) con la poetica di Aristotele alla mano. Già l'Ariosto stesso era in parte responsabile di ciò, per essersi accostato al genere classico, ed avere imitato largamente gli antichi: con che aveva gettato quasi i semi di quelle critiche. Mancava l'unità d'azione e troppo grande era il numero dei personaggi; la mescolanza del serio e del faceto non poteva tollerarsi; la divisione in canti, i prologhi, gli scherzi che infiorano la elocuzione, erano considerati come gravi difetti.

Ben presto questi giudizi, espressi da prima in discorsi famigliari e senza intenzioni critiche, diventarono materia di dispute letterarie, di lezioni accademiche, di scritture estetiche; e diedero poi argomento ad una vera e propria polemica, quando sulla fine del secolo, s'incominciò a confrontare il valore del *Furioso* con quello della *Gerusalemme*. Ma, per ritornare là donde ho preso le mosse, non volendosi riconoscere come legittima forma d'arte il poema, quale l'avevano foggiato i due poeti ferraresi, bisognava seguire una di queste due vie: o tentare senz'altro un poema epico, ovvero al romanzo far assumere veste classicheggiante. La prima cosa aveva tentato il Trissino, ma ognuno sa quale fosse l'esito dell'impresa, data la natura tutt'altro che poetica dell'autore dell'*Italia liberata da' Goti*, e dato anche il gusto del pubblico, avvezzo alla florida varietà del poema romanzesco, e per nulla preparato al cibo solido e indigesto della epopea. E allora sorse naturalmente in alcuno l'idea di piegare quello alle esigenze di questo, tanto più che dopo l'esempio dell'Ariosto, parve dovesse essere agevole ad ognuno avvicinare il racconto romanzesco al racconto epico-classico. S'ebbero così i primi tentativi dell'Alamanni, del quale mi accingo a parlare.

Il poema rom. a stampo classico.

I due poemi di lui, lavorati tra il 1546 ed il '56, sono de' più vicini, per il tempo, al *Furioso*, ed i primi in cui è od appena accennato o deliberatamente attuato un nuovo criterio d'arte. Anteriore è il *Girone Cortese*, che vide la luce nel '48; e come precede l'*Avarchide*, così rappresenta uno stadio quasi direi intermedio tra il *Furioso* e quest'ultimo, chè le idee dell'autore intorno al poema si vennero evolvendo e determinando lentamente, non per salti.

Il *Girone* Cortese dell'Alamanni

Il *Girone*, in ventiquattro libri, è dedicato ad Enrico II di Francia, cioè al figlio di colui che aveva sollecitato l'esule fiorentino, suo ospite, a rifare in italiano il romanzo francese *Guiron le courtois;* ed ecco l'argomento esposto molto sommariamente, chè, in sostanza, è identico a quello del romanzo tradotto in italiano collo stesso titolo. A Girone vien desiderio di rivedere Danaino il Rosso, suo amico, e s'invia verso Maloalto. Pugna, strada facendo, col Cavaliere senza paura, poscia, rimessosi in cammino, giunge ad un castello, dove coll'aiuto di quello uccide due giganti, ch'erano il terrore della popolazione. Pervenuto a Maloalto, vi trova lieta accoglienza, e quivi la moglie dell'amico gli manifesta l'amore che nutriva secretamente per lui. Girone resiste alle sue seduzioni, ma l'astuta donna ottiene dal marito di accompagnarli alla giostra che si terrà nel castello delle Due Sorelle. Quivi sono convenuti molti altri cavalieri, tra cui il re Laco, che rimane colpito dalla bellezza della donna, e manifesta imprudentemente a Girone i suoi sentimenti. Nella giostra i due amici riescono facilmente vittoriosi degli avversari, poi Danaino, mandata la moglie nel castello di un suo germano, muove ad una sua impresa. Girone si parte anche lui, ma, per caso, viene a sapere da Laco stesso che questi ha stabilito di rapire la dama di Maloalto, e giunge a sventare la trama. Trovandosi quindi solo con lei in un boschetto, sta già per cedere alla violenza d'Amore, quando scorge inciso sulla spada, da cui non si è voluto separare, un motto che lo richiama al dovere; onde corrucciato si ferisce. Poco appresso sopravviene Danaino, che aveva condotto a termine la sua impresa, e lo accoglie nel proprio castello.

Intanto re Meliadus apprende da Eliano « le virtudi e il valore » di Girone, uno de' vincitori della giostra; e poichè il narratore si mostra bene informato dei casi de' cavalieri, il re gli domanda che gli faccia grazia

Di raccontargli se di quella etade
Che serviva Giron, conobbe mai
Galealto lo Brun, ch'amava assai;

ed Eliano gli racconta per disteso alcune avventure di Galealto, di Ettore il Bruno, del bell'Abdalone. Frattanto Girone, che va cercando continuamente « d'onor nuovo guadagno », viene a sapere per caso che Danaino, incaricato di condurgli una donzella da lui amata, si era ritratto con lui in una « parte ascosa » verso Ferolese; sicchè sdegnato muove contro di lui,

ma è sviato da alcune avventure. — Una donzella ch'egli aveva liberata, s'abbatte in Breusso, il feroce nemico delle donne, e fingendosi innamorata, giuoca a lui lo stesso giro che alla Bradamante ariostesca Pinabello.

Breusso, precipitato in una spelonca, vi trova un vecchio, il quale gli narra le gesta ed il lignaggio di Girone, lo incarica di far sapere a quest'ultimo la verità circa « il padre e l'avo », e gli racconta strani casi di un cavaliere che in quella grotta giace morto; dopo di che mostra a Breusso la via per uscire. L'eroe intanto, ospite in un castello, racconta al giovinetto Febo le imprese di Galealto il Bruno, poscia riprende il suo cammino per vendicarsi del torto ricevuto da Danaino. Lo trova, lo sfida, lo atterra, ma gli lascia la vita, anzi ha cura ch'egli sia ricoverato in un convento di monaci. Egli poi, andando il giorno dopo a diporto in un bosco, trova un gigante che infestava quei luoghi, facendo prigioni i cavalieri che si abbattevano a passare per di là. L'uccide, indi è accolto da pietosi monaci che curano le ferite di lui: uno di questi, stato già scudiero del re Estrangorre (detto altrimenti il Cavaliere senza paura), gli narra alcuni casi avventurosi del suo signore, e come, dopo aver combattuto strenuamente contro i cavalieri di Nabone il nero, nella pianura del Servaggio, fosse poi per inganno di una donna fatto prigioniero. In questo stesso luogo stanno Faramonte, re Laco e molti altri. Questo racconto invoglia Girone a muovere tosto a quella volta per liberarlo; ma per via vede una donna ed un cavaliero legati ad un troncone, che invocano il suo soccorso. Egli, seguendo l'impulso del suo animo generoso, viene in loro aiuto e li scioglie; ma della sua generosità è poi ricompensato col tradimento, chè Elino, il cavaliero, sorprende nel sonno lui e la damigella da cui era accompagnato, li fa prigionieri e li conduce in un luogo deserto ove li lega ad un albero.

Sopraggiunge in questo mentre un cavaliero che abbatte Elino, sbaraglia i suoi seguaci, e libera i due. È questi Danaino; il quale sulle prime finge di voler uccidere Girone, inerme, ma poi gli getta le braccia al collo. Ripartono insieme e giungono ad un luogo ove la strada si biforca: uno dei due rami dà prima « falso sollazzo », poi « angoscioso pianto »; l'altro « doglia e corruccio ». Girone segue quest'ultimo, Danaino l'altro: ma prima s'accordano insieme che, se tra un mese uno di loro, tornando a Maloalto, non vi trova il compagno, moverà in cerca di lui.

Danaino soccorre per via Alba, libera le quindici figlie di Liante, ingiustamente assediate, e infine, giunto nella pianura del Servaggio, è fatto prigioniero. Intanto Girone aveva sconfitto il fiero Galniante, che, in compagnia del fratello, obbligava ogni cavaliere a svestir l'armi e diventare suo valletto; indi s'era avviato per andare contro Nabone, e, giunto nel suo regno, aveva abbattuto cento e più cavalieri; infine era restato prigioniero per inganno del re, che aveva fatto profondare il pavimento su cui quello combatteva.

Allora Nabone tutto lieto manda a re Artù un superbo messaggio, dicendogli che, se vuol pace, deve riconoscersi suo tributario. Ma Artù move con Tristano, Lancillotto ed altri eroi a quella volta, ed i prigionieri sono liberati. Si vorrebbe dare il regno di Nabone a Girone, ma egli lo ricusa e lo lascia di buon grado a Tristano.

Le fonti. Il poeta italiano si è servito della prima parte del romanzo compilato da Rusticiano da Pisa e che, col titolo di *Guiron le Courtois,* si stampò in Francia, probabilmente nel 1501, e poi di nuovo nel 1529; anzi in generale lo segue « con fedeltà servile ». Non avendo sott'occhi il testo francese, pongo a riscontro del poema qualche passo della traduzione letterale, fattane qualche decina di anni dopo, ed alla quale ho accennato più addietro.

Si conducono ad albergare in un romitaggio presso al castello men d'una lega inglese. E buon per lor che seco portaro da mangiare (pag. 75.).	Era presso una lega al detto loco [il romito]; Ivi si riposâr per quella sera, Non dormir troppo agiati e mangiar poco. (II, 40).
« Questo cavalier si può ben dire accompagnato ottimamente, in compagnia di tali due diavoli chenti voi siete ». (pag. 83).	Or vi dich'io che' l vostro gran guerriero Due diavoli ha menati dall'inferno. (II, 86).
« Di tanto beneficio non ne saper grado fuor che al mestier cavalleresco » (p. 507).	Non a me Danain grazie ne renda, Ma alla cavalleria ch'a ciò mi mena. (XVII, 811).

Del resto non è a credere che l'Alamanni abbia tradotto tal quale, da capo a fondo, il testo francese.

Il poeta lascia del tutto la materia dei sette primi capitoli, e incomincia dall'ottavo, in cui si narra appunto di Girone che move da Valbruna verso Maloalto. Da questo punto in poi egli non si distacca dal racconto in prosa, anzi lo segue capitolo per capitolo fino all'ottantesimo quinto, in cui il romanziere, detto che rimasero prigionieri di Nabone il Cavalier senza paura, Danaino e Girone, soggiunge: « E come fos-

sino deliverati, da noi non si racconta, ma nel Romanzo del buon Re Meliadus scritto si legge ».

Non si distacca, dico, nè per la materia, nè per l'ordine: chè anche nel testo in prosa le gesta di Girone e di Ettore il Bruno, i casi di Abdalon il Bello, la discendenza dell'eroe sono raccontati da questo o quel personaggio, non esposti dall'autore. Solo riassume in poche ottave le avventure di re Laco e di Feramonte, che nel romanzo sono narrate per disteso, e fa raccontare da un monaco a Girone la cattura del Cavalier senza paura, che nel romanzo è invece messa in azione.

Come si vede dunque, egli non ha dovuto fare un grande sforzo per raccogliere le varie parti del poema intorno ad un solo personaggio: un simile criterio d'arte sembra aver guidato anche l'antico compilatore pisano. Quanto al racconto finale, esso è attinto al *Tristan* e più specialmente al *Meliadus*. S'aggiunga che il poeta fa operare tutti i suoi personaggi in una vastissima selva, e che sopprime addirittura il meraviglioso. Di questo fatto, singolare in un poema romanzesco, altri ha trovato la spiegazione nel proposito dell'autore, di non voler diffondere susperstiziose credenze intorno ai magi ed alle fate; io credo che l'Alamanni giudicasse sconveniente alla dignità del poema far dipendere gli avvenimenti da tali esseri immaginari, e che dall'altra parte, ammaestrato dall'esempio del Trissino, il quale aveva preteso dar sembianze cristiane al soprannaturale classico-pagano, lasciasse del tutto anche il meraviglioso cristiano, che non poteva atteggiarsi classicamente.

Caratteri letterari del poema.

L'Alamanni ha non solo conservato, ma, direi quasi, ha caricato, la tinta moraleggiante del racconto francese. Anima del mondo ritratto nel poema, non è più l'amore, sprone a tante nobili imprese, cagione di tante cortesie, scopo della vita del cavaliere: ma la virtù, il dovere, il sacrificio. Girone incarna in sè stesso il tipo di ogni perfezione: è leale, generoso, fedele, prudente: nulla fa che gli possa essere rimproverato: diresti che il suo cómpito sia quello di girare per la Brettagna insegnando ad ognuno colla parola e coll'esempio le leggi della cavalleria, dispensando biasimi e lodi, bandendo la morale cavalleresca. Non per nulla nella prefazione al romanzo l'autore dice tra l'altro che i giovani cavalieri potranno « apprendere anco di formar l'animo al valor vero », ed imparare tutti gli obblighi di un perfetto cavaliere, ch'egli viene qui ad uno ad uno esponendo.

Notevole è pure che gli eroi dell'Alamanni sono bensì forti e valorosi, ma non, come quelli del Bojardo e dell'Ariosto, invulnerabili od invincibili, e capaci di abbattere con un colpo di lancia trenta nemici: il poeta vuole essere preso sul serio, narrando solo cose verosimili. Naturalmente, non vi è nemmeno alcuno di quelli scherzi che caratterizzano il poema romanzesco del rinascimento, e rivelano l'animo del narratore, che rimuta e quasi padroneggia a suo modo la leggenda medievale; la forma è al contrario seria e solenne in un poema epico.

Sono scomparsi anche quegli esordi che racchiudevano geniali osservazioni di uno spirito colto, il quale considera gli uomini che lo circondano e, senza pretendere di moraleggiare, rileva le loro debolezze, giudica le loro azioni; e invano cercheresti pure la personalità del poeta il quale sa che non si rivolge a un pubblico di ascoltatori per divertirlo, ma scrive cose « di poema degnissime e di storia ».

Non conviene peraltro insistere su codesto intendimento che avrebbe avuto l'Alamanni, di voler proprio accostarsi ai modelli classici. Intanto si potrebbe dimandarsi se nel *Giron Cortese* ci sia veramente un'azione principale, e quale essa sia. È l'amicizia di Danaino e Girone? È l'amore della dama di Maloalto per il bel cavaliere? E posto che sia una di queste due, ha essa, come vuole Aristotele, principio, mezzo, fine? Potrebbe rispondere l'autore che l'unità è posta, non in una determinata azione, ma nella successione di azioni diverse, compiute dallo stesso personaggio; del quale, come vedesi dal compendio, si narra anche la generazione; ma tali azioni appariscono frutto più del caso che di un deliberato proposito, non sono guidate, regolate, per dir così, dalla volontà dell'eroe. E poi, per qual ragione si è arrestato il poeta alla liberazione dei prigionieri nel regno del Servaggio? Perchè proprio là finisce il corso di esse?

Ma lasciando star questo, l'unità di azione del poema non è raggiunta, chè le imprese di Galealto, di Ettore il Bruno e d'altri, narrate, non rappresentate (le quali occupano più di due libri), nonchè i casi di Breusso, sono veri e propri episodi, che non hanno con le azioni di Girone quasi alcun legame. Si osservi poi che tutti i racconti che eremiti e donzelle fanno ai loro visitatori od ai cavalieri che li hanno liberati, lasciano troppo scopertamente vedere l'artificio usato dal poeta, e che le imprese o narrate dall'autore od esposte per bocca dei personaggi, come si rassomigliano in se stesse, così

sono foggiate allo stesso modo e peccano di una grande uniformità. Si può quindi conchiudere che il *Girone* è più vicino ai modelli classici che non il *Furioso* (l'affermazione contraria dell'Hauvette, mi sembra troppo recisa e non sufficientemente dimostrata), ma che la sua struttura è ben lontana dalla solida compagine dell'*Odissea* (a cui rassomiglia, se mai, più che all'*Iliade*) e dell'*Eneide*; che la regolarità è raggiunta a scapito della varietà e del diletto, e che la serietà intenzionale del racconto contrasta colla natura stessa del poema cavalleresco.

Quanto ai pregi stilistici, l'autore dichiara nella prefazione di aver adoperato l'arte sua « nei ragionamenti e negli affetti », ed invero ci hanno tratti notevoli per dignità ed eleganza di eloquio; ma in generale lo stile è fiacco e scolorito, le scene poco vivacemente descritte, i sentimenti espressi con soverchia abbondanza di parola. Nè poteva essere altrimenti, avendo il poeta buttato giù parecchie migliaia di ottave in diciotto mesi! È giudicata bella la scena amorosa tra Girone e la dama di Maloalto, in quel punto in cui il cavaliere sta per cedere alle calde insistenze di lei (V, 101-104), ma essa non può nemmeno da lontano paragonarsi con la scena ritratta dal Bojardo, dove descrive l'incontro di Brandimante e Fiordelisa, che si cercavano da tanto tempo, e quello che ne segue. Certamente era una scena scabrosa, e il poeta moraleggiante non poteva scendere a certi particolari; ma anche nell'insieme ei non può rivaleggiar col Bojardo. L'arte dell'Alamanni.

Del pari, di grande effetto drammatico poteva essere quel passo in cui dice che Danaino finge di voler uccidere Girone e la sua dama, onde succede una nobile gara tra il cavaliere e la donzella, ognuno dei quali vorrebbe morire per l'altro (XX): ed anche qui il racconto molto simile, di Orlando e di Brandimarte, nel Bojardo, vince, se non per eleganza di parola, certo per efficacia drammatica quello dell'Alamanni. E dire che il Varchi nelle sue *Lezioni* antepone il *Girone* al *Furioso!*

Giacchè ho nominato il poema ariostesco, piacemi riportar qui un'ottava in cui l'Alamanni riprende un pensiero felicemente espresso dall'Ariosto:

S pete ben ch'un uom di nobil alma,
Quando perde l'onore, il tutto perde,
Il qual, non come uliva, lauro o palma,
Appassisce talor, talor rinverde;
Ma come lassa l'onorata salma
Non ha più bene in lui che resti verde,
Tutto viene in eterno morto e secco
In dispregio d'ogni uom, qual vile stecco.

L'imitazione è veramente infelice, per non dirla goffa.

L'Avarchide. Ma già fino da quando l'Alamanni componeva il *Girone*, vagheggiava di scrivere un poema « fatto secondo la maniera e la disposizione antica, ad imitazione di Omero, di Virgilio e di altri migliori ». Il poema è l'*Avarchide*, che vide la luce quattordici anni dopo la morte del poeta, sebbene vivente l'Alamanni se ne parlasse già in Italia, e Bernardo Tasso avanti il '60 pretendesse sapere che l'autore « aveva imitato minutamente l'artificio di Omero nella Illiade ». L'argomento è veramente ricalcato sull'antico poema greco. Anche qui un principe, Clodasso, padre e duce di valorosi guerrieri, è assediato da sei anni in Avarco da re Arturo, che ha intorno a sè il fiore dei cavalieri brettoni, tra cui il fortissimo Lancillotto. Scoppia una dissensione tra quest'ultimo ed Arturo, cagionata dalla restituzione di certi prigionieri, e l'eroe, insultato, per giunta, da Gaveno, si ritira sdegnoso dalla pugna, seguendolo l'amico fedele Galealto. La guerra continua, e i due eserciti, passati in rivista dai relativi re, vengono a battaglia; ma rimanendo incerto l'esito della pugna, si pattuisce che combattano tra loro per Clodasso il figlio Clodino, per Arturo Gaveno. Il duello è disturbato, la battaglia si riaccende più furiosa che mai, e si prolunga con varia vicenda di vittorie e sconfitte. Un nuovo certame tra Segurano, genero e campione di Clodasso, e Tristano, rimane indeciso; e ripresasi la guerra, dopo qualche giorno di tregua, le sorti incominciano a volgere sfavorevoli agli Arturiani. Galealto, allora, chiede all'amico Lancillotto, licenza di accorrere in aiuto del re, e vi si reca, vestito delle armi di quello, ma trova la morte per opera di Segurano. Disperato Lancillotto dimentica le offese ricevute, e rivestito di nuove armi, fornitegli da Viviana, va incontro a Segurano, che viene ferito, e, non volendosi arrendere, ucciso. Un messo di Clodino giunge al campo di Arturo, per chiedere i corpi di Clodino e di Segurano; coi giuochi funebri celebrati in Avarcio il poema ha termine.

Codesta azione eroico-cavalleresca non ha alcun addentellato nelle leggende brettoni, ma è stata ideata dall'autore; e di qui alcuno fu indotto ad affermare che una ragione politica, oltre che letteraria, movesse l'Alamanni a por mano al poema: il desiderio di reprimere l'elemento germanico impostosi all'Europa, e di esaltare l'idea della indipendenza nazionale in Italia, rappresentando una lotta tra brettoni e germa-

nici, in cui questi ultimi sono destinati ad avere la peggio. Che nel contrasto tra questi due popoli sia da vedere quasi un riflesso di quello tra Francia ed Impero nel cinquecento, può ammettersi; ed anche è fuor di dubbio che il toscano Florio, a cui Arturo promette liberar la Toscana, si che ri-

> dal Tebro il nobil Arno
> Non sia dolce fratel chiamato indarno,
> (XVI, 39)

specchi, quando parla, i sentimenti del poeta; ma tali sentimenti erano comuni a tutti gli esuli fiorentini ospitati alla corte Francese; onde il fine politico, almeno come principale, è da escludere affatto: l'Alamanni intese di fare soprattutto opera letteraria, e come tale essa vuol essere studiata.

Da quale idea fosse egli condotto a tentare questa volta un poema veramente epico di argomento romanzesco, si deduce in parte dalla prefazione che il figlio Battista prepose all'*Avarchide*, e si viene a conoscere per induzione. Dopo il *Furioso* non era più possibile trattare con successo il romanzo, pur dandogli una tinta classicheggiante: se n'era accorto il poeta stesso, vedendo accolto freddamente il *Girone cortese;* conveniva dunque volgersi al poema epico. Ma era difficile trovare l'argomento, chè l'esempio del Trissino mostrava apertamente come non bastasse ricorrere alla storia nazionale per riuscire accetti al pubblico; d'altra parte il cantare di personaggi già noti aveva un grande vantaggio per il poeta, che veniva così a conciliarsi subito l'attenzione del lettore; per questo egli immagina di intessere una favola che sia bensì imitazione di un poema antico, ma i cui personaggi sieno gli eroi del ciclo brettone, men popolari, in Italia, degli eroi carolingi, ma immuni ancora dal dileggio de' poeti scherzosi, e circonfusi ancora di un'alta idealità leggendaria.

Elementi romanzeschi.

Se l'*Avarchide* fosse, come fu definita dal figlio, un *Iliade toscana*, cioè una pretta imitazione del poema omerico, mutati solo i nomi e quello che gli antichi dicevano « il costume », io non dovrei occuparmene più a lungo; ma il giudizio compreso in quelle parole non è interamente conforme al vero; se rapporti e somiglianze sono tra il poema omerico e quello del suo tardo imitatore, v'ha pure in esso alcune parti che ci richiamano invece alla letteratura brettone.

Anzitutto il nucleo del poema, l'ira di Lancillotto, è bensì tolto da Omero, ma conviene osservare che era anche un mo-

tivo svolto od accennato in poemi francesi, e gli elementi narrativi che ne formano quasi il sostrato, si riscontrano in molti di quelli: sicchè nella mente del poeta si sono come fusi elementi romanzeschi ed elementi classici: reminescenze del *Lancelot*, del *Tristan* e del *Palamides* con reminiscenze omeriche. Quanto agli episodi, se alcuni sono tratti da Omero e si succedono collo stesso ordine che nella *Iliade*, alcuni altri invece sono improntati alla letteratura francese: veggasi, ad esempio, la spedizione notturna di Segurano contro lo steccato dei Britanni (XIX, 19-44) e il suo duello con Lancillotto (XXIII, 114-135). Del pari il carattere di alcuni personaggi è più conforme alle leggende francesi che ai modelli greci. Certamente Clodasso fa pensare a Priamo, anzi è ricalcato in parte sopra il personaggio omerico, Albina è imitata da Ecuba; ma Lancillotto, Segurano, Arturo riconoscono per loro legittimi progenitori piuttosto gli omonimi cavalieri francesi, che non Achille, Ettore, Agamennone. Anche per ciò che riguarda i nomi e le vicende dei singoli eroi, l'Alamanni si serve di testi francesi; e da questi proviene il colorito cavalleresco di tutto il racconto. Insomma egli non si lascia fuggire l'occasione di raccogliere ogni dato della leggenda brettone che non sia estraneo all'opera quale egli la concepisce. Finalmente se il poeta avesse inteso di seguire fedelmente Omero, non avrebbe introdotto nel racconto tali mutamenti da alternarne la fisonomia. In primo luogo l'Alamanni, come nel *Girone Cortese*, così anche nell'*Avarchide* ha lasciato il meraviglioso. È bensì vero che tra i personaggi è Viviana, la quale ha verso Lancillotto lo stesso affetto che Teti verso Achille; ma ella non ha parte diretta nello svolgimento dell'azione, e come la Fortuna, come Pallade e Marte, a cui si accenna per incidenza, non è più che un'immagine, un simbolo. E si noti che qui, a differenza che nel *Girone*, avrebbe potuto benissimo sostituire al meraviglioso il soprannaturale classico o cristiano; ma forse scrupoli religiosi, forse l'infelice esempio del Trissino, forse anche la difficoltà di conciliare una favola di stampo classico e di argomento romanzesco con l'uno o l'altro di quegli elementi, ne lo dissuase.

Intanto egli è stato costretto a modificare alcune parti dell'azione, certamente non senza danno della poesia. Il duello tra Gaveno-Paride e Clodino-Agamennone è disturbato, non per opera dei numi, ma da Druscheno, invidioso del primo, a cui par che arrida la vittoria; Vagorre muove al campo ne-

mico non per consiglio degli dei e spinto dall'affetto paterno, come Priamo, ma per generosità d'animo e per far piacere a Clodasso; nè ha bisogno di aiuti celesti, ma vi s'inoltra senza la scorta di alcuno; solo per caso ei trova poi Tristano che, venerandolo come « padre e signore », gli si offre compagno.

Alcune parti dell'*Iliade* sono ommesse, come l'alterco tra Ulisse e Tersite, che forse gli parve contrario al decoro, e la teicoscopia, che era un fuor di luogo; muta l'episodio di Ettore e Andromaca, immaginando che Claudiana non abbia ancora dato alla luce un bimbo, e quello di Priamo supplicante Achille a concedergli il corpo del figlio ucciso. Altri mutamenti gli sono suggeriti da un criterio d'arte, cioè dallo studio di dare alla favola una più stretta unità. Cosi Lancillotto s'è unito con Arturo per riconquistar il regno paterno; sebbene, combattendo, in sostanza, anche Arturo per lui, non è poi ragionevole ch'egli adirato ricusi di pugnare, anzi esca perfino dalla Gallia. Parimenti non pare verisimile che Arturo lasci insultare l'eroe dal nipote Gaveno, e per una ragione cosi poco seria, quale l'avere Lancillotto restituito la libertà a Claudiana.

S'aggiunga che i tempi mutati han suggerito al poeta alcune modificazioni quanto ai caratteri de' personaggi, le quali contrastano con tutta l'azione. L'ira di Lancillotto è meno impetuosa, ed il suo carattere come attenuato. Egli offre la vita al vinto Segurano, che la rifiuta; ne vuole il corpo, ma non per insultarlo, si per rendergli i dovuti onori.

Insomma non si può dire che l'Alamanni segua « pedissequamente le orme di Omero »: egli ha tentato di adattare alla tela di un poema epico un racconto cavalleresco. Ha tentato, ma con poco successo. Quel non so che di poetico e di leggendario che circondava gli eroi brettoni, è qui scomparso, ed essi ci si presentano sotto le spoglie di cavalieri perfetti, consci de' propri doveri, operanti per un alto fine; la qual cosa doveva produrre come una disillusione nel pubblico, avvezzo ormai a considerarli, da tre secoli, sotto uno stesso aspetto. Io credo quindi che la cagione dell'infelice riuscita del poema alamanniano vada cercata, non tanto nella imperizia dell'autore, quanto nel pregiudizio che la materia cavalleresca potesse adattarsi ad assumere colorito epico: nè valsero a salvare dall'oblio i pregi pur notevoli che vi si riscontrano, e di stile e di elocuzione e di verso, la viva pittura di alcune scene, la varietà e la bellezza delle similitudini.

A torto fu attribuito all'Alamanni un terzo poema cavalleresco, anonimo ed anepigrafo, in dodici canti, ripubblicato di recente dal Castets di su un manoscritto della Biblioteca dell'Arsenale. Esso è del tutto indegno del colto poeta fiorentino.

Anche Bernardo Tasso tentò da prima la stessa impresa che l'Alamanni, poi cambiò pensiero e scrisse un poema romanzesco: ma più accorto di lui, non fermò peso di dramma senza aver discusso lungamente coi critici del suo tempo, divenuti ormai una potenza nella repubblica letteraria. Non è qui il luogo di una compiuta trattazione delle teorie intorno al romanzo cavalleresco, sostenute od avversate nel cinquecento; ma è pur necessario dirne quel tanto che può servire di illustrazione alla storia che vengo delineando.

I teorici del poema cavalleresco. Il Giraldi.

Notevole è il fatto che le discussioni teoriche muovono, in sostanza, dal *Furioso*, e propriamente dal giudizio intorno al valore letterario di esso. Ma, non volendo tornare su cose già dette, rammenterò che G. B. Pigna, o meglio il Nicolucci, chè tale è il suo vero nome, andato verso la metà del secolo in Toscana, aveva da per tutto sentito « mordere » l'Ariosto per una ragione o per l'altra, onde egli scrisse al suo vecchio maestro, il Giraldi, pregandolo di esporgli il suo parere intorno al poema romanzesco. Il Giraldi gli rispondeva qualche giorno dopo, il 1.° agosto del 1548, con una lettera in cui con brevità ed efficacia determina la natura del poema romanzesco. Questo, egli dice, è cosa al tutto diversa dal poema eroico, e non va giudicato alla stregua e colle norme di esso. Non si deve parlare di imitazione classica, nè di favola storica o verosimile, nè si deve pretendere dal poeta romanzesco che miri ad un intento morale.

Ammettiamo pure che l'arte sia imitazione dei migliori modelli, ma questi avranno ad essere moderni. Ora il migliore modello di tal genere sono i due poemi del Bojardo e dell'Ariosto: si prosegua dunque senz'altro l'opera loro. Aggiungeva il Giraldi nella sua lettera che intendeva scrivere su tal materia « con più agio », ed infatti nel 1554 pubblicava il noto *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, nel quale per altro egli espone principî se non in apparenza, in sostanza alquanto diversi. Si direbbe che egli si preoccupi dell'impressione che può fare ai critici del tempo il vederlo propugnare idee non conformi ai concetti che venivano prevalendo, e cerchi di accontentare quelli senza rinnegare le idee sostenute forse

dalla cattedra ed espresse in colloqui famigliari e nella lettera al Pigna. Ma vediamo il contenuto del libro.

Il *Discorso* del Giraldi, il quale in sostanza compie la teoria sul dramma dell'acuto critico ferrarese, anzi « costituisce con essa un solo intiero sistema poetico », promette in apparenza più che nel fatto non mantenga.

Invero a un terzo circa dell'opera l'autore scrive: « Resta adunque che parliamo della elocuzione e del modo di esprimere con lodevoli parole i concetti che avrà compresi e disposti nell'animo il poeta », e incomincia una vera trattazione ordinata e metodica intorno alla lingua, al verso, al metro, all'armonia, alla scelta delle voci, ai traslati, alle similitudini, agli epiteti, alle iperboli, alle sentenze o, come noi diremmo, gli epifonemi. Nè di tutto questo tratta superficialmente, ma acutamente, con fine buon gusto (non disgiunto, talvolta, da un po' di pedanteria), con larghezza di esempi e di raffronti, tolti segnatamente dal Petrarca e dall'Ariosto.

Del quale Ariosto gli corre spesso sulle labbra il nome, e gode di averne goduto l'amicizia e la confidenza. Ha parole di biasimo verso chi manomise la lezione del *Furioso* « per ridurla sotto nova forma al suo capriccio », e sostiene doversi tenere come unica edizione corretta dall'autore quella del 1532, essendo cervellotiche le correzioni che si dicevano da lui fatte e preparate per un'edizione nuova.

Insomma questa seconda parte potrebbe intitolarsi un vero e proprio trattato di elocuzione, poco dissimile dal secondo libro delle *Prose* del Bembo, pieno di belle osservazioni, acute ed originali, e di consigli a chi voglia riuscire eccellente nell'arte del « comporre de' romanzi » dice il Giraldi, concludendo il suo scritto, ma si potrebbe aggiungere « del trattare qualsiasi forma poetica ».

A noi peraltro interessa la parte prima, nella quale tocca della etimologia del nome *romanzo*, della divisione in canti, ch' egli crede derivata dai poemi classici, non dalle consuetudini popolari, della favola: la quale, « parlando del comporre dei romanzi, deve essere fondata sovra una o più azioni illustri, le quali il poeta imiti convenevolmente . . . . per insegnare agli uomini l'onesta vita ed i buoni costumi ». Maestri in tal genere di poesia furono il Bojardo e l'Ariosto, non già Virgilio ed Omero, che nei lor poemi hanno preso ad imitare « una sola azione di un uomo solo ». Qui il Giraldi, tirando, come si dice,

l'acqua al suo molino, dimostra che anche i soggetti antichi possono adattarsi ad esser trattati romanzescamente, purchè convengano « coi nuovi, finti e trovati da' poeti dei nostri tempi ». Ma a questo punto espone una sua nuova teoria intorno al poema, o più propriamente propone un terzo genere di quello, che è come la negazione del genere romanzesco: un poema di più imprese compiute tutte quante da un solo eroe. Tale poema deve svolgere un' azione o storica o verisimilmente storica, accostarsi ai modelli classici, ed avere un'intento morale; del romanzo avrà solo alcuni caratteri: la molteplicità delle azioni, l'intreccio di queste, la elocuzione non del tutto grave, ma nemmeno tale che piaccia solo agl'indotti, il metro dell'ottava. Il Giraldi insomma spiega i criteri che segue nel comporre il suo *Ercole*, il quale vedrà la luce nel '57, e resterà a mezzo, come tentativo infecondo di un ingegno nato alla critica, non alla creazione di una geniale opera d'arte.

Continuando poi a svolgere la tecnica del poema, tocca da qual parte si deve cominciare « ad ordinar il soggetto », trovato che si sia. Se varie sono le azioni del poema, si prenderanno le mosse da quella che sembra di maggiore importanza, al qual proposito il Giraldi scusa l'Ariosto dell'aver cominciato il suo componimento con Orlando e finitolo con Ruggero, facendo notare che « come fu l'ultimo Ruggero nella proposizione, così la sua vittoria . . . conchiuse tutta l'opera lodevolmente »: ragione, invero, che fa ridicola mostra tra tante altre belle cose dette dal nostro critico. Il quale prosegue poi a trattare della disposizione nell'insieme e nelle singole parti dell'opera, avvertendo bene il lettore che nell'imitare gli scrittori antichi abbia cura di lasciar da parte ciò che non è consentaneo ai nuovi tempi. Loda il costume contrario a quello degli epici antichi, di incominciare il canto con un pensiero o morale o d'altra maniera, e nota che nei romanzi viene di necessità che si interrompa l'azione di un personaggio, dovendosi tener dietro a quella di un altro. Io mi sono molte volte riso, scrive qui giudiziosamente il Giraldi, di coloro che hanno voluto chiamare in tutto gli scrittori dei romanzi sotto le leggi dell'arte dataci da Aristotele o da Orazio, non considerando che nè questi nè quegli conobbe questa lingua, nè questa maniera di comporre. Continua a parlare della invocazione, del legame che devono avere gli episodi coll'argomento principale, ed avverte che i fatti e le avventure possono essere verisimili « per l'uso » e verisi-

mili « per l'autorità degli scrittori »: distinzione giustissima, e senza la quale non s'intenderebbe la natura del poema epico. Dà poi una serie di ammaestramenti intorno alle descrizioni, alla rappresentazione dei personaggi, all'elemento soprannaturale, indispensabile nel poema, introducendo qua e là assennatissime digressioni; tra le quali parmi di molto peso questa, che a poetare e scriver bene non s'impara per via di poetiche e di rettoriche, ma si disciplinando collo studio e l'osservazione delle opere più cospicue la naturale disposizione dell'ingegno.

Nello stesso anno 1554 pubblicava il Pigna il suo discorso sui *Romanzi*, che fu cagione di un'aspra guerra tra i due critici. Il Pigna accusò il Giraldi di aver copiato un suo lavoro giovanile e datolo alle stampe come risposta alla lettera citata, laddove in realtà fu il Pigna che espose idee apprese nella scuola del suo vecchio maestro, e in mala fede pubblicò i *Romanzi* come opera uscita dalla sua mente. Anzi perseguitò siffattamente il suo maestro, che questi, perduto il favor della corte, fu costretto a lasciar Ferrara, e andò ad insegnare rettorica a Mondovì. Il Pigna

L'opera del Pigna è in parte diversa dal *Discorso* giraldiano e vi si espongono disordinatamente ed arruffatamente le idee chiare e precise di quello. Essa consta di tre libri: nel primo dei quali si tratta la questione teorica del romanzo cavalleresco, nel secondo, dopo qualche periodo di prefazione, si racconta abbastanza largamente la vita dell'Ariosto, e si discorre delle altre sue opere; nel terzo si istituisce un paragone tra lo stile e la lingua della prima edizione del *Furioso* e delle successive, nell'intento di mostrare la perfezione dell'arte ariostesca. Il libro finisce coll'annunzio di una nuova edizione del *Furioso*, preparata dal Valgrisi, l'editore dei *Romanzi*. A noi interessa specialmente la prima parte, in cui il Pigna, dopo aver fatto dell'indigesta erudizione sull'etimologia della parola *romanzo*, viene a dire come questi « hanno legge da quella diversa, che è, nel Greco e nel Latino, a scrittori simili conceduta », primo perchè si fingono cantati dinanzi ad uno o più Signori, e perciò hanno frequenti interruzioni, poscia perchè i loro autori « una religione aver si trovano, in su la quale ordir favole non è lecito », infine perchè sono scritti con ritmo diverso. Trattando poi partitamente del poema epico (chè questo è, nonostante il titolo del libro, l'argomento principale), nota via via altre differenze o talune somiglianze tra quello e i romanzi. I

poeti romanzeschi non badano alla verosimiglianza (sebbene niuna diversità sia tra le imprese meravigliose attribuite ad Ercole, a Teseo, a Giasone, e quelle attribuite ai cavalieri cristiani); narrano più fatti di più uomini, ma « un uomo specialmente si propongono, il quale sia sovra tutti gli altri celebrato »; le donne guerriere, le fate, le armi incantate di cui parlano, han riscontro nelle antiche eroine, nelle divinità mitologiche, nelle armi incantate di Achille ed Enea.

Quanto alla varietà degli episodi, essa è più che ragionevole in un poema che ha per oggetto « una congregatione d' uomini e di donne », e che è stato composto in principio per essere recitato, onde non è necessario che si debba con uno sguardo poter abbracciare tutta quanta l'azione.

Segue poi una trattazione abbastanza larga, ma molto meno ordinata di quella del Giraldi, dello stile, della elocuzione e del verso.

In sostanza questo primo libro manca di organica unità, nè è in istretta relazione coi due seguenti. Il romanzo è considerato come una sottospecie del poema epico, del quale principalmente qui si parla, ed è studiato sempre in dipendenza, per dir così, da quello, cosicchè si può concludere che il Pigna non ha portato alcun criterio veramente nuovo nella questione trattata dal Giraldi, anzi cerca quasi di farsi scusare la sua eterodossia in materia di poesia epica, col mostrarsi ossequiente ammiratore ed estimatore dei poemi antichi.

Ma a queste dottrine, scaturite dal buon senso e dall'osservazione, non consentivano i massicci pedanti ed anche alcuni trattatisti, che pur non vanno confusi con questi. Intendo di alludere specialmente a Sperone Speroni e ad Antonio Minturno.

Il dotto padovano, nel dialogo *Dell'istoria*, uscito con altri nel 1562, non cela il suo alto disprezzo per tutte le scritture romanzesche italiane, ma non potendo coinvolgere nello stesso biasimo i poemi dell' Ariosto e di qualche altro autore, si ostina a credere che tra questi ed i poemi antichi non ci ha differenza di sorta, anzi sostiene che i romanzieri francesi si proposero deliberatamente di raccontare le gesta di Carlo, di Artù e de' loro cavalieri, allo stesso modo che gli antichi avevano narrate quelle di Ercole, di Teseo e via via. La sua, del resto, è una semplice digressione. Con miglior corredo di dottrina e con più sereno giudizio ragiona il Minturno, la cui poetica uscì a stampa nel 1563. Fra poema epico e poema ca-

Il Minturno.

valleresco egli non pone differenze sostanziali, ma puramente estrinseche. Mentre il poeta epico narra « una memorevole faccenda perfetta di una illustre persona », l'altro ha per oggetto « una congregazione di cavalieri e di donne, e di cose da guerra e di pace: quantunque in questa massa uno si rechi innanzi, il quale abbia a fare sopra tutti gli altri glorioso e trattar tanti fatti di lui e degli altri, quanti stima bastare alla gloria di coloro i quali s'è disposto di laudare ». Questi « fatti » non sono storici, ma fantastici, e la loro quantità fa si che il poema romanzesco non possa avere unità di azione, e sia quindi qualche cosa di ibrido. Ma avrebbe potuto l'Ariosto, pur prendendo come soggetto la pazzia di Orlando, scrivere un vero poema epico? Senza dubbio. Poteva raccontare da prima il suo impazzimento, poi dire che i Saracini ne approfittano per muovere guerra ai Cristiani, esporre i vari casi di guerra e, se si voglia, anche d'amore, intervenuti in essa, infine, ridando al suo eroe la sanità, dare anche la vittoria a Carlomagno. Oppure, se intendeva celebrare Ruggero, poteva scrivere altro poema intorno a questo eroe. Nè è vero che le molteplici imprese di cavalieri erranti, i loro duelli, le loro « cortesie » non possano entrare in un poema epico: esse si possono far narrare ad alcuno (veggansi i viaggi di Ulisse e di Telemaco nell'*Odissea*) o dipingere sulle pareti di qualche sala.

Il Minturno parte da un falso presupposto, che cioè alle leggende cavalleresche il pubblico presti quello stesso assenso che alle leggende classiche, e possa immaginare Orlando, Rinaldo, Ruggero così umanamente veri come Achille, Ulisse, Ettore e via via. Del resto ragiona dirittamente: tanto che vediamo più d'uno tentare appunto nella pratica quello ch'egli proponeva teoricamente.

Fra il '60 ed il '90 infatti escono in luce parecchi poemi cavallereschi, condotti secondo quei criteri d'arte, ma sono tentativi poco felici, anzi alcuno di tali autori si accorge a tempo dell'errore, e torna all'imitazione dell'Ariosto, ovvero, quasi sconfessando l'opera sua, lascia quella materia e scrive un poema veramente epico: tali, ad esempio, i due Tasso, padre e figlio.

L'*Amadigi di Gaula* di Bernardo Tasso è una delle opere letterarie più degne di studio, non tanto per i suoi pregi intrinseci, quanto perchè l'autore, componendolo, ebbe cura di prevenire tutte le censure, di dichiarare con ogni diligenza i criteri estetici

L'*Amadigi* di B. Tasso

ch'ei seguiva; su questi criteri conferì lungamente coi suoi amici, poeti e critici, a loro sottopose i suoi giudizi, da loro prese consiglio; tolse, rimutò, aggiunse, corresse sempre col loro concorso. Abbiamo del Tasso una cinquantina di lettere al Giraldi, il più autorevole, allo Speroni, il più caro e desiderato dei suoi amici, al Ruscelli, al Bolognetti, al Laureo, all'Atanagi, a Gerolamo Molino, al Varchi, in cui parla del suo poema, chiedendo consigli che gli amici generosamente si affrettano a dargli. Seguiamo anche noi la storia esterna del poema.

Storia esterna del poema

Fino dal 1539, recatosi in Fiandra per incarico del suo signore, era stato invitato a comporre un poema su le avventure di *Amadigi*. All' invito di costoro s'aggiunse quello del Sanseverino e gl'incoraggiamenti degli amici. Ma forse non avrebbe potuto attuar mai il suo disegno, senza la munificenza del suo principe, il quale, dopo aver assegnate cospicue rendite al suo segretario, gli permise di ritirarsi a Sorrento, per godervi un po' di pace dopo alquanti anni di vita randagia.

E colà, nel 1543, il Tasso pose mano al suo capolavoro. Intendeva egli di scrivere un poema epico nello stretto senso della parola, tale cioè che contenesse « una perfetta azione d'un uomo », e rassomigliasse per questo rispetto all' *Odissea* ed all'*Eneide*. A quest'uopo parevagli opportunissima la scelta di un soggetto intorno ad Amadigi, del quale disegnava narrare, in una prima parte » « le semplici lagrime . . . della tenera età », in una seconda « tutte le azioni gloriose . . . finchè la desiderata donna ebbe per moglie ».

Aveva pensato da prima di comporlo in verso sciolto, come più adatto alla gravità epica, ma poi, per aderire al desiderio del principe e di Luigi d'Avila, che con molta istanza glielo avevano chiesto, scelse invece, benchè a malincuore, l'ottava.

Nella quiete di Sorrento aveva messer Bernardo composto una parte del poema, quando si accorse che mancava ad esso quella varietà senza cui non sarebbe piaciuto. Il figlio ci fa sapere che, leggendo egli alcuni canti alla corte del suo principe, la sala, dapprima affollata di cortigiani, s'andava a poco a poco vuotando, perchè negli uditori al diletto sottentrava la noia. D'altra parte, all'esempio del Trissino che, per avere imitato Omero e Virgilio, aveva scritto un poema cui nessuno leggeva, s'era aggiunto quello più recente dell' Alamanni, il cui *Girone cortese* non era piaciuto. Capì egli stesso che « ormai erano assuefatti gli orecchi e il gusto degli uomini del suo secolo

a quel nuovo modo di poesia, di sorte che niuna altra maniera di scrivere gli poteva dilettare », e che era meglio scrivendo dilettare che, imitando gli antichi, « i lettori saziare e infastidire ». Mosso adunque da queste ragioni, e costretto, se dobbiamo prestar fede al figliuolo là dove fa l'apologia dell'opera paterna, dal principe, che glie ne diede espresso comando, mutò disegno, e stabilì d'imitare anch'egli in tutto l'Ariosto, disposto, se fosse stato necessario, a difendere in una lettera apologetica il suo poema. E vi si preparava, esponendo diffusamente le sue idee al Giraldi, col quale del resto consentiva quasi in tutto. L'Ariosto, scrive egli all'amico, non va giudicato come poeta epico: il che non vuol dire che questo genere di poesia non debba chiamarsi appunto eroico, dal momento che in esso « e di fatti eroici e di cavalieri illustri e d'eroi si tratta continuamente e si ragiona ». Anzi, continua, facendo un'ipotesi che non ha fondamento alcuno, forse gli antichi hanno avuto anch'essi un genere poetico simile ai romanzi, ed è quella poesia che fu usata da coloro « i quali alle tavole de' gran Principi cantavano i magnanimi fatti degli eroi ». Del resto, posto pure che non abbia punto somiglianza con quella, perchè dev'essere privo il nostro secolo di quella libertà che fu concessa a tutti i secoli passati? « Perchè non deve al poeta italiano, altrimenti di quello che fecero i Greci o i Latini, esser lecito di comporre l'opera sua? E... perchè vogliamo lasciare questa nova sorta di poesia trovata dai poeti moderni e approvata dall'uso, per seguitare la già di molt'anni tralasciata? »

Era giunto « al quindicesimo canto » e forse molto più innanzi, quando gli vennero meno « l'ozio e la comodità » datigli fino allora dal principe, a cagione del cambiamento avvenuto nella politica di costui nel '47. Ma anche tolto alla quiete della propria dimora, non interruppe il suo lavoro, e vi attese per dieci anni in mezzo ai viaggi, alle ambascerie, alle guerre, alle cure per la educazione del figliuolo, al dolore per essere lontano dalla moglie diletta. Compiutolo nel 1557, senza por tempo in mezzo si mise a correggerlo: ma l'aspettazione che si aveva in Italia dell'*Amadigi* lo rendeva eccessivamente scrupoloso e peritoso, nè, per quanta diligenza usasse, credeva che « gli mancasse giammai che fare ».

Frattanto il Sanseverino gli tolse l'annua provvisione, sicchè lì il Tasso entrò senz'altro al servizio del duca d'Urbino: la qual cosa lo mise nell'imbarazzo. Egli infatti, come s'è

detto, in omaggio al principe aveva stabilito di dedicar il poema al re di Francia, di più aveva immaginato di ricollegare, secondo il costume del tempo, le origini della famiglia Sanseverino con Floridante, il primo personaggio in ordine gerarchico (mi si perdoni l'espressione burocratica) dell'*Amadigi*: la rottura rendeva necessari dei cangiamenti. Questa ragione, ma più ancora l'altra, ch'egli aveva ormai assicurata una onorevole e lucrosa condizione di vita, lo resero meno sollecito a pubblicare il poema, che lasciò dormire dall'autunno del '58 all'estate del '59. Incoraggiato dal duca, e più dalla promessa che per la restituzione della dote della moglie « non si aspettava altro che la presentazione di quell'opera », riprese il lavoro, togliendo via quanto si riferiva al principe Sanseverino e al re di Francia, e aggiungendovi alcuni tratti, nei quali lodava « l'imperatore morto e il figlio vivo, insieme con molti gentiluomini ai quali aveva qualche obbligazione ». La consuetudine di introdurre nel poema i nomi dei più cospicui personaggi del tempo, dei letterati, dei benefattori, degli amici o fautori del proprio mecenate, gli dètte non poco da pensare. Eran tanti, che dovette « con grande studio e fatica » dividerli in quattro gruppi e inserirli qua e là nel poema, a fine di non generar noia nei lettori. Temendo poscia o di averne ommesso alcuno o di poter disgustare qualche suo mecenate, mandava più tardi quelle parti da rivedere a' suoi amici della corte di Urbino. Anche per ottenere i privilegi di stampa incontrò qualche noia. L'ebbe dall'imperatore, dal re Filippo, dal re di Francia, dai duchi di Ferrara, di Savoia, Urbino, Parma, dalla repubblica di Venezia. Amplissimo fu quello datogli dal duca di Mantova; molto invece dovette brigare per averlo dal pontefice. A questo aveva già fatto parola, qualche tempo prima, il Sanseverino, ma egli esigeva che il poema fosse prima riveduto dal vicario di Roma o dal maestro del sacro palazzo, mentre il Tasso nè voleva mandare il libro, nè poteva recarsi colà in persona. Più tardi aveva fatto rispondere al poeta che non avrebbe mai acconsentito si vedesse « breve suo sovra un libro di quella sorte », con grande, sebbene non ragionevole meraviglia del Tasso. Il quale forse non avrebbe ottenuto mai il desiderato previlegio, se non fosse morto Paolo IV e succedutogli Pio IV, che permise la revisione fosse affidata al legato di Venezia; questi esaminò il poema insieme all'inquisitore e a tre gentiluomini, e il previlegio fu ottenuto.

Finalmente nel 1560 usciva il poema, con una prefazione dell'infaticabile Lodovico Dolce, la quale teneva in qualche modo, luogo della lettera apologetica, a cui da prima aveva il Tasso pensato. La stampa dell'*Amadigi* gli fruttò pochissimo, ma essendosi rapidamente esaurita, poco appresso si dovette por mano ad una seconda. Il Tasso aveva colto nel segno! Potevano i dotti trovar a ridire quanto loro piaceva su la natura del poema, su la violazione delle regole aristoteliche, su la mancanza di un fine morale: il pubblico lo leggeva con piacere e se ne smerciavano delle copie! La terza edizione fu fatta nel 1583. L'anno dopo, avendo Camillo Pellegrino, nel suo dialogo *il Carafa ovvero dell'epica poesia,* toccato della natura dell'*Amadigi* e messo questo poema insieme col *Furioso* per ciò che riguarda l'intreccio della favola, il Salviati, che a nome della Crusca prese ad abburattare quel dialogo, giudicò molto severamente il poema tassesco, accusando il Tasso di aver tradotto, anzi confuso l'originale. Il figlio allora nell'*Apologia* (1585) con cui risponde alla Crusca, prese a difendere con molto calore l'opera del padre, e le prime pagine di questo scritto di Torquato contengono appunto una serie di giudizi intorno al valore di essa. Rispose la Crusca, entrarono in mezzo Nicolò degli Oddi e Giulio Gustavini, l'uno col *Dialogo in difesa di C. Pellegrino* (1585), l'altro colla *Risposta all'Infarinato* (1588), e così l'opera di Bernardo fu studiata e discussa con molto vantaggio della critica letteraria, la quale trova in quelle scritture gli elementi per giudicare con maggior sicurezza il capolavoro di questo non ultimo poeta romanzesco del cinquecento.

La materia.

Non sembri inopportuno al lettore ch'io ponga qui un riassunto del poema, riassunto che, per quanto ristretto, occuperà più facciate, data e l'ampiezza dell'*Amadigi* e la struttura di esso. Tale riassunto per necessità non segue l'azione passo passo, ma piuttosto mostra il filo che ne lega insieme le varie parti.

Lisuarte, recandosi con la moglie Brisenna e la figliuola Oriana a raccogliere l'eredità del reame di Brettagna, lasciatagli dal fratello, si ferma in Iscozia, presso il re Languines, e quivi arma cavaliere un giovanetto, che tosto s'invola senza dire il suo nome. Viene poi a sapere ch'egli è figliuolo suo e della regina Silvana, che nomasi Alidoro, e che vuole illustrarsi con imprese tali che lo mostrino « degno di si chiaro padre ». Subito dopo parte di Scozia, lasciandovi la figlia, a cui la mo-

glie di Languines assegna per servitore il Donzello del mare. I due giovani s'innamorano. Poco appresso egli è armato cavaliere, e una donzella della fata Urganda gli dona una spada, un anello « ed una palla piccola di cera », che stavano nella cesta in cui egli, bambino, era stato ritrovato. Il Donzello lascia poi la corte e combatte con un guerriero, che si manifesta a lui per una donzella, Mirinda, la quale va errando per essere « certa del padre e della patria ». Frattanto Alidoro, che s'è innamorato della donzella dipinta nello scudo [Mirinda] datogli da un nano, tenta un'ardita impresa, spronato dal desiderio d'onore; ma, vinto « se ne va per le selve alto mugghiando ». Mirinda intanto s'innamora in sogno d'un cavaliere; poco appresso le viene rivelato che ella è figlia di Perione, e che il cavaliere sognato è Alidoro, il quale l'ama in modo « ch' amar più non si può cosa mortale ».

Il Donzello del mare incontra il figlio del re di Castiglia, Floridante, suo cugino, con cui stringe amicizia, indi Agriante, figlio di Languines, con cui recasi in Francia, per dar soccorso a Perione. Quivi giunto, combatte valorosamente insieme a lui, e vince in singolare certame il re d' Islanda. Poco appresso viene a sapere, per mezzo di Oriana, ch'egli è Amadigi, figlio dello stesso Perione e di Elisena, e per un caso è riconosciuto dai suoi propri genitori, lieti di aver trovato un figlio, « di mille palme adorno e mille fregi ». Floridante libera una donzella che gli porge uno scudo a nome di vaga donna [Filidora], la quale sarà sua sposa, s' egli porrà fine « alle venture della selva crudele e perigliosa » Esce poi vittorioso dalla prova riuscita infelicemente ad Alidoro, e gli è vaticinato che libererà quella dagl' incanti. Avute notizie su colei ch'egli ama, e consigli per trovar la selva perigliosa, si mette in cammino, e per via abbatte Alidoro: sono poi sopraggiunti da Mirinda, la quale aveva visitato con Ardelio il luogo detto « purgatorio d'Amore », indicato loro da alcune donzelle. Ella combatte con Floridante per far vendetta del suo amante, ma una donzella scopre ad essi che sono cugini. Senonchè, tornata sulle sue orme, più non trova Alidoro. Amadigi intanto, istruito dal genitore delle doti di un buon capitano, lascia Parigi per andare in Brettagna. Alla presenza di Lisuarte combatte contro Dardano in pro di una fanciulla, e lo vince; è poi riconosciuto per Amadigi per opera della infelice figliuola del re di Polonia, venuta in corte solo per trovar lui. Poco appresso si presenta a lui una

« donna pellegrina » da cui sa che un giovane, armato poc'anzi cavaliere, è suo fratello Galaor, che ha già compiuto mirabili imprese, onde si propone di andarlo a ritrovare. Intanto Mirinda, cercato invano Alidoro, e ingannata da false apparenze nella selva delle meraviglie, va per ordine di Lucina a combattere in favore del re di Siviglia « che la giustizia a morir destina », mentre Alidoro è pregato da Lucilla di recarsi in Siviglia, a difendere il proprio fratello, reo di aver commesso peccato con la figlia di quel re. Trovano per via un vago boschetto, entrati nel quale, dopo aver ucciso un mostro che lo difende, bevono « il veleno d'amore », che fa tosto il desiderato effetto. Floridante intanto combatte Galaor, suo cugino, poco appresso si reca per desiderio della sua donna in Cornovaglia ad un gran torneo. Amadigi, stato per poco prigioniero nel castello dell'incantatore Archeloro, offre la sua spada a Briolangia, erede del regno di Sobradisa il quale era stato a lei tolto per « tradimento infame e reo » dello zio Abiseo. Recandosi poi egli pure a Cornovaglia, pugna con un cavaliero che riconosce per il fratello Galaor. I due trovano una donzella, per difender la quale dall'altrui prepotenza Amadigi lascia Galaor. Questi ucciso Galinguinesso, giunge in Cornovaglia, dove dà prove del suo valore, ma è vinto dal gigante Oronte, noto per il suo valore « dall'Orso al mauritano Atlante ». Amadigi vince Angrioto, e trova il fratello, con cui si presenta a Lisuarte, dal quale sono accolti con grande allegrezza. Ma subito dopo partono per dare aiuto ad una « bellissima donzella ». Fatti prigionieri, ottengono con un' astuzia la libertà; sanno poi che Oriana è stata rapita da Archeloro con uno stratagemma, e che Lisuarte, partito da Londra per compiacere ad una donzella cui ha promesso il suo aiuto, è stato fatto prigioniero. Amadigi libera Oriana, indi vanno a riposare in un boschetto, ove, « conducono al porto il legno carco del lor disio ». Il giovane poi libera il palazzo reale, già preso d'assalto da Arbante, mentre il fratello Galaor salva Lisuarte, che torna tutto lieto a Londra. Intanto Mirinda, sbarcata in Ispagna, e udita la pietosa istoria di Onoria ed Armonio, giunge a Siviglia, dove combatte e vince un gigante, il quale pretendeva la mano della figliuola del re. Poco dopo vi giungono anche Lucilla e Alidoro, il quale, cammin facendo, aveva liberato, non senza suo pericolo, i cavalieri e le dame prigionieri nel tempio d'Amore, tra cui Arcanoro re di Frisa, che s'innamora di

Lucilla e si accompagna con loro. Alidoro e Mirinda combattono ciascuno in difesa di uno dei due rei; infine stabiliscono, per affrettar la pugna, di « finir senz'arme la battaglia rea ». In tal modo si riconoscono, però sono costretti dall' onore a combattere; senonchè una nube li avvolge, mentre la maga Lucina persuade il re di Siviglia a perdonare ai rei. Mirinda e Alidoro ne sono lietissimi, e s' indirizzano insieme verso la corte di Londra. Floridante, vincitore del torneo, è festeggiato da Filidora; ma ben tosto la lascia per seguire un nano, il quale lo conduce alla conquista dell'ippogrifo, senza cui non potrebbe dar fine alla meravigliosa alta ventura « del bosco periglioso ».

Frattanto Amadigi in compagnia di Galaor e Agriante va a Sobradisa, per recare l'aiuto promesso a Briolangia. Combattono per via con un cavaliero, che poi s'invola prestamente da loro. Galaor lo segue, mentre gli altri due vanno alla loro impresa, che conducono a termine felicemente. Vengono intanto a Sobradisa Galaor e un barone « di real presenza », Florestano, fratello suo e d'Amadigi, ch'era lo sconosciuto incontrato pochi giorni prima. I quattro cavalieri, partitisi da Briolangia, sono invitati da una donzella ad andare all'Isola Ferma, a vedere le meravigliose opere del bell' arco e della stanza del grande Apollidone di cui ella narra la storia. Giuntivi, Amadigi vince le difficili prove e diventa signore dell'isola, ma quivi riceve un messo di Oriana la quale, dubitando a torto della fedeltà di lui, lo ha licenziato: onde lo sventurato giovane va errando « là dove vede più selvagge ed erme le strade ». Abbatte Patino, fratello dell'imperatore di Roma, che vantavasi di amar Oriana, e poi, incontrato un vecchio eremita, si confessa da lui de' suoi peccati, e stabilisce di vivere il resto de suoi giorni nella penitenza, sotto il nome di Beltenebroso.

Mirinda frattanto perde le tracce d'Alidoro, per combattere con un cavaliero che sacrifica » alla dea degl' ingrati » quante donne può pigliare, in omaggio a Galindo, suo amico, morto per amore: indi continua il suo cammino verso la Brettagna. Floridante, impadronitosi dell' ippogrifo, è mandato dalla maga Argea a conquistare un uccello, il quale dimostra tutte « le cose future e le passate » e la spada vermiglia « ch'ogni incantato acciar dissipa e trita ». Egli si mette in cammino, vince il signore dell'Isola Perduta, libera per via una schiera

di giovani e donzelle, schiavi di un gigante, visita i templi della Castità e della Fama, e si impadronisce dell'occhio in cui tien tosto « i lumi intenti e fisse ambe le ciglia ». Alidoro in questo mentre giunge alla corte di Brettagna, e Lucilla, tratta per via d'incantesimo nel proprio castello dalla fata Lucina, si sgrava di un figlio. Oriana intanto sa dal suo scudiero Durino che Amadigi non ha cessato d'amarla un istante, e pentita manda Lidia, sua damigella, in traccia di lui, per consegnargli una lettera. Ma del luogo ove sta Amadigi, le dà qualche indizio Corisanda che, andando in cerca del suo amante Florestano, era stata ospitata dall'eremita. Frattanto torna in corte Lidia con una lettera di Amadigi, che ha già lasciato il suo eremitaggio per tornare a lei. In questo tempo Lisuarte si apparecchia a combattere contro Cildadano re d'Islanda, e per giunta è sfidato da cinque giganti, i quali vogliono che, s'egli è perdente, dia Oriana per damigella a Madasima, figlia di uno di essi. Amadigi, indirizzandosi al castello di Mirafiore, ove l'attende Oriana, abbatte Quadragante, uno dei cinque, e ne uccide due altri. Giunge poi a Mirafiore, ove è accolto dalla sua donna « quasi smarrita per la gioia ». I due giovani sotto sconosciute vesti vincono una prova d'amore che si tiene nella corte di Lisuarte. Venuto poi il giorno della battaglia, il re muove contro il nemico, avendo dalla sua parte Beltenebroso, Alidoro, venuto in soccorso di lui, Galaor, Florestano, Agriante; e per opera loro vince. Si scopre poi chi è Beltenebroso, e Silvana manifesta a Lisuarte che egli è padre di Alidoro: intanto giungono a Londra anche Floridante e Agramoro, e vi giunge poco appresso Mirinda. Quivi ella trova l'amante Alidoro, ma subito dopo si parte, richiesta d'aiuto da una donzella. Mentre Lisuarte s'apparecchia ad andare contro l'isola di Mongrazza per liberare Arbante ed Angrioto, tenuti ivi prigionieri dalla regina, viene un messaggero di costei a sfidare, in nome del gigante Ardan Canileo, Amadigi. Stabiliti i patti, si fa la pugna, in cui il giovane cavaliere riesce vincitore, e l'isola diventa così proprietà del re. Ma due malvagi baroni fanno nascere dei sospetti nell'animo di questo contro Amadigi, a segno che, pregato di concedergli un favore, ricusa con parole aspre ed offensive. Amadigi, sdegnato, lascia la corte col permesso di Oriana che non vuol « proporre all'onor suo i piaceri suoi propri », e veleggia con altri cavalieri per l'Isola Ferma ove libera molti che v'eran tenuti prigionieri, tra cui Galaor.

Giunge poi in Francia, dove si trattiene alquanti di Quivi sa che a Lisuarte hanno mosso guerra il possente Aradigo e Archeloro. Perione, Amadigi e Florestano vanno, sconosciuti, a dar soccorso a Lisuarte, e sono cagione della vittoria. Intanto Floridante, ucciso Argelao, principe d'Atene, perde per altrui inganno il cavallo alato e il prezioso occhio. Trova poi Mirinda con cui visita il tempio della Vittoria, indi va a trovar Filidora. Alidoro, incantato con una strana legge dalla fata Morgana, è più tardi liberato da Lucilla. Di questa va in cerca affannosamente Arcanoro, e crede di averla trovata nella selva delle meraviglie, ma riconosce poi d'essersi ingannato. Agramoro libera intanto una donzella, della quale s'innamora, mentre Oriana si sgrava di un bimbo, che, dato a Lidia e Durino, perchè lo facciano allevare nascostamente, è da loro smarrito, e vien raccolto da un eremita, il quale lo affida a una cognata e un fratello, che accettano l'invito « con pronto core e con allegro ciglio ». Amadigi, tornato in Francia, s'apparecchia a ricercare nuove venture. Compie infatti mirabili imprese, e va poi a Costantinopoli, ov' è lietamente accolto dall'imperatore. Lasciata la corte, si reca a Micene, presso la regina Grasinda, la quale lo prega di andar con lei in Brettagna a dichiarare che ella in bellezza porta « il pregio e 'l vanto sovra ogni donzella ». A Micene trova anche Bruneo ferito ed Angrioto, da cui sa che Lisuarte, incontrato un vezzoso bambino [Esplandiano], se l'é fatto cedere dal suo padre adottivo Naziano, che gli ha narrato la storia del suo ritrovamento. Guarito Bruneo, navigano tutti insieme alla volta della Brettagna. Floridante è mandato da Argea a ricuperar l'occhio e l'ippogrifo. Egli attraversa, non senza aver superato aspre difficoltà, l'isola di Cerviglia, resiste alle lusinghevoli carezze di Morganetta, e giunge al famoso lago ove dimora Nivetta, la quale pure tenta invano espugnare la continenza di lui. Uscito vittorioso da questa pugna, visita quivi l'antro della fata Filidea, ove sono scolpiti avvenimenti futuri: il cavaliero poi prende commiato da lei. Mirinda per mezzo di uno magico specchio vede Alidoro e Lucilla che si sollazzano sopra una spiaggia vaga e fiorita, e continua il suo cammino verso una fonte indicatale dalla maga Argea; per via trova un'avventura, indi, mutatesi l'armi con quelle del guerriero da lei vinto, incontra un cavaliero (Alidoro, che aveva perduto Lucilla), e combattono insieme. Sono accolti e medicati da Lucina

in un suo castello, e quivi la maga mostra a Mirinda quanto ingiustamente sia gelosa di Lucilla. Questa infatti vien accolta da Alidoro in modo da dissipare ogni dubbio nell'animo di Mirinda. Lucilla ottiene dalla fata che le sia eretto un tempio, ove possa vagheggiare « dipinta d' Alidor la bella immago »; quella intanto, gustati alcuni soavi pomi. sente accendersi le vene d'insolito ardore e cercato Alidoro, « conducono in porto l'ardente desio ». Ad Agramoro è tolta, per via d'incanti, la fanciulla da lui liberata; egli, cercandola, combatte a lungo con Filomoro, cugino della regina di Tessaglia, e lo vince. Di lui poi s'innamora, non riamata, quest'ultima, di nome Drusilla, e per via d'incanto si fanno tra lor « nozze segrete ». Amadigi intanto, navigando alla volta di Brettagna con Grasinda, viene a sapere che alcuni cavalieri che cercavano di lui, come Oriana è stata promessa sposa da Lisuarte a Patino, divenuto imperatore, e sta per essere menata a Roma. Giunto alla corte di Lisuarte, abbatte Salustanquidio, fattosi campione delle donne di Brettagna, insieme con due altri superbi cavalieri romani. Subito dopo fa alzar le vele e avvisa segretamente Oriana che verrà in suo soccorso. Questa frattanto, tentato invano di rimuovere il padre, vien consegnata ai Romani, ma Amadigi assalta le navi che son ben presto tutte prese. I vincitori veleggiano per Isola Ferma, dove giunto Amadigi stabilisce di sdedire a Lisuarte ambasciatori che trattino la pace, e di chieder aiuto ai baroni propinqui od amici. Intanto Alidoro e Mirinda son separati da un'avventura, e la donna sale su una nave, che è poi assalita da corsari. Sconfigge questi e libera Gandalino che era inviato a Perione, dal quale è anche informata della distretta di Amadigi. Va con lui, incognita, in Francia, e trova il padre afflitto perchè un cavaliere di Tessaglia (Agramoro, liberatosi, per beneficio della fata Montana, da Drusilla) aveva abbattuto tutti i baroni francesi. Combatte con lui, quando un carro rapisce Agramoro, e il campo resta in potere della bella vincitrice. Floridante vede nell'occhio il cimento a cui si espone Amadigi, e s' incammina verso Isola Ferma. Intanto Arcanoro ritorna al regno suo « d'ogni mal sano », con piacere di Lucilla. In questo tempo Amadigi si apparecchia ad andare contro Lisuarte, che ha rifiutato di venire a patti. In suo soccorso sono venuti, oltre parecchi altri baroni, Perione, Mirinda, che è stata riconosciuta, Floridante, il quale frattanto aveva superato ad uno ad uno i pericolosissimi incanti della selva Calidonia, e

sciolti ben cento cavalieri « cattivi », i quali gli sono compagni nel recar soccorso ad Amadigi, tolto Alidoro, che non poteva mancar a quegli « col quale aveva tanti obblighi », cioè al padre Lisuarte. Il malvagio Archeloro insieme con Aravigo si era appostato a Isola Ferma, sperando trar profitto dalla sconfitta dell'uno o dell'altro de' contendenti. Incomincia la terribil battaglia, nella quale cadono parecchi guerrieri, tra cui l'imperatore di Roma; Lisuarte è battuto, ma Amadigi fa ritirar le sue schiere prima ch'egli sia totalmente sconfitto. Egli vorrebbe riprender la pugna, deliberato di vincere o morire, ma viene in buon punto il vecchio Naziano, il quale, saputo di quella guerra e donde è mossa, si è recato colà per manifestare a Lisuarte, assenziente Oriana, il fallo della figliuola da lui saputo in confessione, e come Esplandiano è suo nipote. Questa rivelazione è causa che si faccia la pace. Lisuarte poi ha ragione d'esserne lieto, chè solo per l'aiuto datogli da Amadigi, può sbaragliare Archeloro ed Aravigo. Oriana e il suo sposo sono dichiarati eredi del trono e si apprestano le nozze ad Isola Ferma. Amadigi poi fa in modo che ogni cavaliere sposi la donzella amata, e lo provvede di stato. Mirinda, cui per la morte della madre e del consorte di questa, toccava il regno, sposa Alidoro e si dispone « poi che l'ha fatta il ciel reina », a prender possesso del regno. A Galaor è data in moglie Briolangia. I nuovi sposi tentano tutti le famose prove dell'Isola: la sola Oriana, come la più bella, può « vincer degl'incanti ogni contesa », e così questi finiscono. Giunge intanto con mirabil naviglio Urganda, che reca in isposa a Floridante Filidora, e tosto si fanno le nozze magnifiche e reali.

La fonte spagnuola: l'*Amadis*.

Come appare da questo compendio, tre sono le azioni principali dell'*Amadigi*: gli amori di Amadigi e Oriana, quelli di Alidoro e Mirinda, e quelli di Floridante e Filidora. Di queste la prima e più importante è tolta dal romanzo spagnolo *Amadis*, del quale darò qui qualche notizia.

La più antica, anzi l'unica redazione originale che noi abbiamo dell'*Amadis*, è quella dello spagnolo Garci di Montalvo, il quale nell'ultimo trentennio del secolo XV, e probabilissimamente poco avanti il 1485, prese a « correggere tre libri di Amadigi, che per colpa dei cattivi scrittori ed autori si leggevano molto corrotti e guasti », e a tradurre ed emendare il libro quarto », ignoto, com'egli afferma, a tutti fino a quel tempo. Il Montalvo pubblicò senza dubbio l'opera sua avanti

il 1502, sebbene la prima edizione a noi nota sia quella impressa in Saragozza nel 1508.

Il quarto libro, che l'autore dice essere stato scoperto da altri in Oriente e recato poscia in Ispagna, opinano i dotti che sia frutto della immaginazione del Montalvo, ma quanto ai primi tre, è certo che egli rimaneggiò un testo più antico, poichè s'hanno non dubbie citazioni di un *Amadis* anteriore di più che un secolo alla redazione spagnola.

I critici, specialmente portoghesi e spagnuoli, discussero a lungo sull'autore di questa più antica redazione, attribuendola ciascuno ad un proprio connazionale, e solo in questi ultimi anni la questione si è risoluta in favore, come pare, dei portoghesi. Secondo una fondatissima congettura, quel romanzo è opera di un trovatore portoghese, fiorito nel secolo decimoterzo: e propriamente di Giovanni de Lobeira, vissuto nella seconda metà di quel secolo, bisavolo di un Vasco, il quale probabilmente riprese ed allargò l'opera del suo antenato. Esso fu tradotto in ispagnuolo forse prima ancora che il Montalvo ponesse mano al suo rifacimento.

Ma non è questo il solo punto sul quale non si trovino d'accordo i critici che hanno trattato dell'*Amadis*: anche le fonti, diciamo così, remote di esso sono un problema che non è stato ancora risoluto in modo del tutto soddisfacente.

Le avventure di Amadigi furono nella penisola Iberica argomento di leggende popolari, o l'*Amadis* è opera individuale di un poeta? E se è così, quale e quanta parte vi ebbero i romanzi in lingua d'oil?

Di leggende popolari intorno ad Amadigi, non è proprio il caso di parlare. Da una parte la letteratura spagnola e la portoghese non ce ne porgono il più lontano accenno, dall'altra la natura stessa del romanzo « prodotto tutto compatto dall'immaginazione », come lo chiama il Ticknor, esclude affatto una origine popolare; il Baret anzi vi ravvisa e distingue tre elementi principali: un racconto primitivo di origine brettone, l'imitazione spiccata del *Tristan* e del *Lancelot*, e un elemento originale che si rivela nell'ordine del romanzo, ne' sentimenti, ne' caratteri.

Caratteri etici e letterari dell'*Amadis*.

Ora che i romanzi del ciclo brettone abbiano avuto un certo influsso sulla composizione dell'*Amadis*, non può mettersi in dubbio. Esso è informato dallo stesso spirito di avventure, dallo stesso culto della donna, dallo stesso sentimento dell'onore,

che i romanzi della Tavola Rotonda; vi spesseggiano duelli, rapimenti di donne, avventure galanti, tornei; e maghi, fate, giganti, mostri popolano la scena. Tale identità fu rilevata anche dai letterati del cinquecento, e per citarne uno, lo stesso messer Bernardo dice che l'autore dell'*Amadis* deve aver « in parte cavata da qualche istoria di Brettagna » la materia del suo racconto.

A queste prove, diciam così, d'ordine generale, se ne possono aggiungere alcune di fatto: i nomi sono per la massima parte d'origine francese; taluni episodi del romanzo, come dimostrò il Foerster, hanno immediato riscontro con altri dei romanzi brettoni. Senonchè da questo all'asserire che tutta la materia dell'*Amadis* sia d'origine francese, anzi che sia esistito un primitivo racconto, di cui l'*Amadis* sarebbe come un rifacimento, ci corre di molto. Infatti altre parti ed elementi del racconto ci portano ben lontano dalla Brettagna. Conviene anzi tutto ammettere qualche infiltrazione orientale, come il palazzo di Apollidone e le prove a cui devono sottoporsi gli amanti; ma senza questo, che è materia molto discutibile, ben diverso è lo spirito che anima il romanzo spagnolo e quelli del ciclo brettone. L'amore apparisce, per dir così, purificato nella sua natura, e ricondotto al suo ragionevole fine; il coraggio e la forza del braccio sono sempre adoperati per uno scopo altamente nobile e generoso: qui si combatte in difesa del proprio re, per rimuovere un ingiusto oltraggio, per difendere l'onore di una donzella; nè il valore si scompagna mai dalla cortesia. Insomma l'autore non si propone che di mostrare il carattere di un perfetto eroe, e di mettere in grande rilievo il coraggio e la castità.

Quando alla ragione letteraria, è chiaro che l'autore dell'*Amadis* scriveva per un pubblico colto, come i nostri poeti romanzeschi, dal Pulci in poi: perciò è costante in lui la preoccupazione di piacere. L'ordine stesso del racconto mostra come egli si studiasse di accostarsi ai modelli classici, chè l'*Amadis* è uno nell'azione, contenendo la storia degli amori di Oriana e Amadigi dal primo loro incontro sino all'attuazione de' lor desideri, ma, lasciando star questo, troviamo qui lunghe e frequenti descrizioni di giardini, palagi, padiglioni, di combattimenti, giostre e duelli; troviamo episodi arcadici e quadri della vita pastorale; i vari personaggi sono rappresentati con caratteri e sentimenti diversi l'uno dall'altro; a loro sono poste in bocca orazioni pompose e solenni.

L'*Amadis,* ammiratissimo in Ispagna, acquistò subito grande popolarità anche fuori: in Italia esso dovette essere ben presto universalmente noto, anzi col *Tirante el Bianco* fu de' pochi libri spagnuoli che sul principio del secolo decimosesto ebbero presso di noi « fortuna vera e durevole ». Il Bembo in una lettera del 1512 scrive al Ramusio che il Valier, loro comune amico, pare « sepolto in quel suo Amadigi ». Ad un luogo di esso accenna il Castiglione, scrivente tra il 1514 e il '18, e in modo tale da far comprendere che il libro era divulgatissimo. Anche nella biblioteca del duca Federico di Mantova sono registrati alcuni « libri » del romanzo spagnuolo; è noto poi che l'Ariosto lo conobbe e se ne servì qualche volta: in un luogo traduce quasi alla lettera il testo. Nel 1519, secondo ogni probabilità, lo pubblicava in Roma lo stampatore spagnolo Antonio Salamanca, e nel 1533 usciva certamente una seconda edizione per opera dello stampatore veneziano Da Sabio. Poco dopo l'*Amadigi* traducevasi in italiano, e diventava una delle letture più gradite non solo dei dotti, ma anche delle dame, se dobbiam credere al Bargagli, che ci mostra le gentildonne senesi avidissime di leggere quel romanzo. Ma intorno a questo tempo il nostro, come si è detto, stava già componendo il suo poema.

L'accusa mossagli dagli accademici della Crusca, di aver tradotto senz'altro il romanzo spagnuolo, viene o da ignoranza o da malizia. Egli dell'*Amadis* si è servito in modo molto libero, ora compendiando, ora ommettendo, ora aggiungendo del suo ora spostando l'ordine del racconto, ora infine ritoccandone alcune parti.

In generale il Tasso compendia notevolmente, non propio il racconto, ma il testo di esso, racchiudendo in poche ottave quello che il romanziere spagnuolo dice in molte pagine. Nel compendiare le parti narrative egli segue due modi diversi: talora espone egli stesso la sostanza del racconto, tal altra fa narrare ad alcuno dei personaggi le imprese di un altro: anzi a questa seconda maniera si attiene più spesso, perchè in tal modo viene a stringere meglio insieme le varie fila del suo poema.

Parimenti, il Tasso lascia quelle parti che non hanno stretta attinenza coll'azione principale, e che ne attarderebbero senza ragione lo svolgimento; egli vuol dare al poema la maggiore unità possibile, e far sì che le avventure disparate, possano (come nell'*Ercole* del Giraldi) raggrupparsi intorno a pochi personaggi

principali: cerca insomma nella varietà l'unità. Per questo appunto, anzi in conseguenza di questo, si studia di restringere quanto più può le parti dei personaggi secondari. Lisuarte, Galaor, Florestano, Bruno, Galvano e va dicendo, se cedono, anche nel romanzo spagnuolo, ad Amadigi per la forza del braccio e il coraggio a tutta prova, vogliono per altro talvolta tutta per sè l'attenzione del lettore, e diventano essi stessi gli eroi di qualche impresa; nell'*Amadigi*, come vedemmo, o queste loro imprese sono taciute, od essi devono condividerne l'onore col personaggio principale.

Aggiunte fatte all'azione principale.

Notevoli sono pure le aggiunte fatte dal poeta. È evidente che, avendo all'azione principale collegate due altre di sua invenzione, quelle di Alidoro e Mirinda e di Floridante e Filidora, doveva cercar d'intrecciarle insieme per modo che apparissero tutte tre intimamente connesse l'una all'altra. Lisuarte ha un figliuolo, Alidoro: Amadigi, Galaor e Florestano una sorella, Mirinda, ed un cugino, Floridante; ora il Tasso immagina incontri, combattimenti, sfide per mezzo delle quali quelli si riconoscono tra loro. Un'altra serie di aggiunte hanno la lor ragione negl'intendimenti artistici del poeta. Accingendosi all'opera sua, il Tasso proponevasi di non introdurre, secondo i precetti di Aristotele e di Orazio, nel suo poema parte alcuna che non fosse atta « a ricevere vaghezza e ornamento »; ora egli non solo non è venuto mai meno al suo proposito, ma anzi ha innestato nel racconto alcuni tratti che dovevano fargli buon giuoco: tali le prime manifestazioni d'amore dei due innamorati (II, 59-66), i sentimenti di Amadigi quando scorge da lungi la città ove dimora Oriana (XIV, 55-57), l'abboccamento dei due giovani quando quegli è giunto coi fratelli a Vindilinsora (XXVIII, 18-26), il viaggio di Amadigi disperato per l'abbandono della sua donna (XXXIX, 13-23), la descrizione delle armi mandate a regalare da Urganda al suo alunno (XLVI, 48-55), l'addio di quest'ultimo morente ad Oriana (LXIX, 47), il viaggio dell'eroe e di Grasinda alla volta d'Inghilterra (LXXVI, 28-38 e LXXVII, 68-74), la rassegna dell'esercito di Amadigi (XCII, 20-41) e via via.

Singolari nel loro genere sono pure altre aggiunte: i consigli che Perione dà al figliuolo Amadigi intorno all'arte militare (XII, 7-46) e le descrizioni geografiche minuziose dei viaggi per mare di alcuni personaggi. I primi voleva egli forse disseminare qua e là nel poema, chè al Ruscelli scriveva,

nel 1557, sperare che l'*Amadigi* avrebbe giovato « come per molte altre cose, così per molti documenti, parte spiegati in parole, parte in esempi, che dell'arte militare si sarebbero veduti sparsi in molti luoghi »; li raccolse poi tutti insieme in un solo canto, certo perchè così dimostrassero meglio la larghezza delle sue condizioni strategiche.

Non molti nè molto notevoli sono i cangiamenti introdotti dal poeta nella materia del romanzo. Trattasi di particolari d'importanza affatto secondaria, attinenti quasi tutti al cerimoniale (mi si permetta l'espressione) cavalleresco, e che dimostrano come il Tasso, riproducendo un mondo fantastico, si studiasse tuttavia di dare ad esso una, dirò così, intrinseca perfezione. Un bell'esempio di codesto sentimento cavalleresco che informa l'opera del Tasso, si ha nel modo col quale i due amanti, presentatisi sotto finte spoglie alla corte di Lisuarte, sono poscia riconosciuti. Tale riconoscimento nel testo spagnuolo avviene nel modo più prosaico; il Tasso immagina (se pur non l'ha cavato da qualche libro di cavalleria) che si presenti alla corte la figlia del re di Polonia, la quale non può essere liberata da un malefico incanto, se non asciughi le sue lagrime il più prode cavaliere con un velo portogli dalla più bella fanciulla (XVI, 42-62). L' episodio è caratteristico, e ci richiama per una parte alle liete fantasie dei romanzi della Tavola Rotonda, per l'altra alle costumanze gentili della società elegante del cinquecento.

Quanto agli amori di Alidoro e Mirinda e di Floridante e Filidora, il poeta stesso asserisce in molte sue lettere, e il figliuolo conferma nella *Apologia*, che sono frutto della sua immaginazione. Nè, a dir vero, c'è ragione di credere il contrario; ma è evidente che qui il poeta ha tenuto presenti i casi di Fiordelisa e Brandimarte nell'*Innamorato*, e più specialmente la storia degli amori di Bradamante e Ruggero nel *Furioso*. Quanto ai singoli racconti onde sono intessute queste due azioni secondarie, dirò che non sono da prendere alla lettera le parole di messer Bernardo, aver egli « trovato da sè » quanto aggiunse all'*Amadigi;* egli avrà attinto largamente ai libri di cavalleria che venivano dalla Spagna. Noterò qui, a proposito della letteratura romanzesca ispano-italica, che col progredire del secolo crebbe via via il gusto e l'ammirazione dei romanzi spagnuoli in Italia. Quanto veniva di Spagna, era tosto tradotto, e l'Ulloa, il Lauro, Mambrino Roseo furono ben

Letteratura romanzesca ispano-italica.

pagati per porgere in pasto al secolo avido di novità quei romanzi. S'ebbero così tradotti gli otto libri che fanno propriamente seguito all'*Amadis* (non contando altre numerose propaggini), quali lo *Splandiano*, il *Florisandro*, lo *Sferamundi*, e poi il *Palmerino*, il *Primaleone*, il *Platir*, la *Istoria degli strenui e valorosi cavalieri don Florisello...... et Anasarte, figliuoli del gran principe Amadis*, l'*Istoria dei valorosi cavalieri Olivieri...... ed Artus d'Algarve* e tutta la serie dei *Polendo*, dei *Darineo*, dei *Polisman*, dei *Palladiano*, dei *Silves della Selva*, parenti più o meno prossimi di Amadigi. Alcuni di tali romanzi furono anche rilavorati in verso. Questa numerosa serie di racconti cavallereschi di tipo spagnuolo, ti dà come l'idea di una selva piena d'alberi di climi diversi, d'ogni forma e d'ogni colore, i cui rami s'intrecciavano, si ripiegavano, intristivano, per rivestirsi poi di nuove foglie o per morire del tutto. Ora il poeta che voleva giovarsi di quelle composizioni per un nuovo romanzo, non aveva che a mettere il piede nella selva ed allungare il braccio: gli poteva poi accadere di tagliare un ramo per un altro, di strappare, insieme con una fronda, due altre aggrovigliolate con essa. S'aggiunga che in questi romanzi seriori, i quali più specialmente devono aver agito sul Tasso, il racconto ha un non so che d'incerto e fluttuante, e non si presenta con colori e rilievi vivaci e distinti: sicchè è difficile stabilire probabili rapporti tra essi e compilazioni posteriori. Basterà dire che il poeta svolge, sotto forme diverse, l'uno o l'altro di questi tre motivi principali: quello di una donzella liberata mentre uno o più ribaldi volevano farle oltraggio; quello di un cavaliere che, per desiderio di gloria o per amore della sua donna, combatte a fine di conquistare qualche prezioso oggetto, di vincere qualche rivale, di distruggere qualche incanto; e quello di un amante infelice, che sarebbe condannato, per virtù magiche, a sospirare eternamento il possesso o la vista dell'altro, se alcuno non sopravvenisse a torlo di pena. Essi vengono dalla materia di Brettagna, nè avrei da cercar molto per offrire al lettore qualche esempio. E come i motivi, così il poeta ha dedotto di qui gli elementi formali del racconto. Sono palazzi incantati che si distruggono da un momento all'altro, carrette semoventi o scortate da scudieri, scudi con su dipinte immagini di amanti, statue che cadono infrante innanzi a un cavaliere vittorioso, mostri che custodiscono tesori, fontane d'acqua che accendono

l'amore in chi ne gusta, e va dicendo. Quanto all'altra azione, quella di Floridante, essa è, per confessione stessa dell'autore, tutta allegorica; ma ne sarà parlato più avanti.

A rendere più vario il poema, il Tasso ha introdotto in esso, collegandole colle azioni inventate da lui, tre, per così chiamarle, novelle o storie d'infelici amori, e sono quelle di Onoria e Armonio (XXXV, 17-84), di Gelindo (LI, 5-56), e dell'amante di Polindo (LXI, 6-70). La prima richiama alla memoria la novella boccaccesca di Tito e Gisippo, e quella di Prasildo e Iroldo nell'*Innamorato*. L'episodio di Galindo e quello di Polindo sono invece due variazioni della novella di Lidia, la crudele donzella che l'Ariosto danna all'inferno per la sua ingratitadine verso Alceste (XXXIV, 7 sgg.), con reminiscenze bojardesche.

Come ho già detto, nella tessitura del suo poema il Tasso ha imitato l'Ariosto. Egli anzi è andato più in là; mentre l'autore del *Furioso* « ha impresa ferma », cioè raggruppa le azioni del poema intorno ad un fatto solo, la guerra di Agramante, egli intessè il suo di tre azioni principali ed una secondaria, senza contare le novelle inserite nell'opera. I criterî seguiti dal Tasso dichiarò meglio il figliuolo nell'*Apologia*. Nei poemi romanzeschi, egli dice, voler cercare una cotale unità d'azione, è snaturarli: l'Ariosto, che ha tentato ciò, ha formato il *Furioso* « quasi animal d'incerta natura »; dal momento che si è scelta questa forma letteraria, propria della quale è la molteplicità, conviene attendere ad essa; si deve anzi tenere che quanto più quei poemi sono copiosi, tanto maggior plauso meritano. E così appunto fece messer Bernardo. « Egli (cito l'*Apologia*) s'avvide che l'essere dubbio nelle spezie e nell'artifizio, è dell'imperfezione argumento; però scrivendo molte azioni, volle che fosse conosciuta la moltitudine ». L'intreccio.

Senonchè al Tasso mancò l'arte di intrecciare sapientemente il racconto. Egli svolge le azioni del poema in modo che avanzino tutte tre nel medesimo canto, o per lo meno ogni due, perciò tu sai già che il fatto ch'egli incomincia a narrarti, sarà lasciato sospeso sul più bello; ti si mostra insomma scopertamente l'artificio, e perciò quello stesso che era ordinato al fine di dilettare, annoia. Egli esagera codesto metodo al punto da incominciare a parlare, sul principio di un canto, d'un personaggio, e passar poi nella seconda ottava dello stesso ad un altro racconto: ora codesta non è arte, è pedanteria,

Nè basta: chi legge, mal può ricordare un racconto che viene sminuzzato in cento parti, e gli è assolutamente impossibile tener dietro al filo dell'azione, come sarebbe impossibile ad uno spettatore tener dietro a quattro o cinque produzioni, di ciascuna delle quali si esponesse successivamente solo una scena. È insomma un succedersi di figure che non han tempo di imprimersi nella sua mente, anche perchè sbiadite, evanescenti, impalpabili. Disse benissimo il Salviati, in quella sua da prima tanto oppugnata *Risposta all'Apologia del Tasso*: « Come in un'occhiata potrebbe da Argo stesso comprendersi l'*Amadigi*? ».

L'elemento epico dell'*Amadigi*.

Ma se da un lato l'autore cerca di imitar fedelmente l'Ariosto, dall'altro cerca di scostarsene più che può; mentre protesta di non curare il giudizio dei dotti, fa invece di tutto per accontentarli. Egli stesso confessa che « si è sforzato, fuorchè nella disposizione, di servar la dignità del poeta eroico », e i suoi amici riconoscono di buon grado che il suo poema « ha più dell'eroico degli altri ». Ed è realmente così. Anzitutto il Tasso, sebbene si rendesse perfettamente ragione della natura del poema cavalleresco, ed al Giraldi rimproverasse la soverchia moralità nel suo *Ercole*, ravvisando in questo la causa principale dello scarso successo di quel poema, si propose nell'*Amadigi* un fine morale, e si studiò più che non sembri, di « mescolar l'utile al dolce »: non invidiabil condizione di un artista, costretto ad andar contro le proprie convinzioni e farsi schiavo di varî pregiudizi! A tal fine egli intreccia colle due azioni principali del poema, una tutta allegorica e perciò stesso inestetica, perchè la perfezione, come non è propria dell'uomo, così, artisticamente, è fuori del vero; e i suoi personaggi rappresenta con colori non conformi alla realtà. Infatti i suoi cavalieri sono modelli di virtù, di continenza, di fede, e le sue donne di onestà e pudicizia; perciò appunto non han colorito e rilievo, e più che personaggi umani, sono personificazioni di umane virtù. Non si creda per altro che il Tasso dia al suo racconto un'intonazione del tutto seria. Anch'egli, come i poeti romanzeschi anteriori, o scherza sulle sue fonti, o cita l'autorità di scrittori, che non sono mai esistiti, o accenna a fatti che nell'ordine naturale non possono avverarsi. Egli dunque è ben lungi dal prestar fede a ciò che narra, e lo lascia intendere chiaramente: ma codesti scherzi fanno strano contrasto con la intonazione epica del racconto: e mentre piacciono ne' due poemi del Bojardo e dell'Ariosto, perchè scaturiscono, a dir così, dal

fondo della coscienza dei due poeti, qui palesano un deliberato proposito di imitazione, e dimostrano che il Tasso lavora di testa e compie opera faticosa d'immaginazione.

Di questo abbiamo una riprova nella natura stessa del mondo che egli ritrae e spiega innanzi agli occhi. Esso vive soltanto nella sua fantasia, e nel rappresentarlo il poeta sembra fare astrazione dalla realtà. Vuole dipingerci la virtù, e ci mette innanzi dei santi; l'amore, e cade nel patetico: il valore, e riesce inverosimile. Tale astrattezza è resa più evidente dal fatto che nel racconto, dico anche in quella parte che il Tasso cavò dalla sua fantasia, le fate, i maghi, gl'incantatori hanno una parte notevolissima.

L'arte del narratore.

Le parti narrative, in generale, non hanno movimento drammatico molto vivo, e ad esse scemano efficacia le troppo frequenti descrizioni, che sono il caval di battaglia di messer Bernardo. Viaggi di mare e burrasche, palazzi e giardini, rassegne e battaglie, armi e vesti, personaggi e mostri sono qui descritti troppo spesso e con soverchia ricchezza di particolari. È noto poi che nell'*Amadigi* troviamo descritta cinquanta volte l'aurora e circa trenta il tramonto; anzi il poeta aveva da principio incominciato e finito con tali descrizioni tutti i canti: sforzo di immaginazione e d'arte che, se da un lato a noi moderni fa increspar le labbra ad un sorriso di compassione, mostra dall'altro una fantasia ed un possesso dell'arte stessa tutt'altro che volgare.

Una delle migliori è quella che qui reco:

Il villanello al suo lavoro intento
Si frega gli occhi ancor di sonno pieno;
E per una fessura ond'entra il vento,
Rimira, se del dì scorge il sereno.
E quel veduto, sonnacchioso e lento
La gonnella si pon, si copre il seno:
E l'uscio aperto, torna a l'usat'opra,
Et or la zappa, ed or la vanga adopra. (LXVIII)

Anche il Tasso riconobbe codesta sovrabbondanza di parti puramente esornative, e mandando allo Speroni il primo canto, confessava di temere di « non aver compiaciuto più che non bisogna, allo ingegno suo, troppo adornandolo »; ma non volle, o meglio, non potè correggersene, per quella, quasi direi tirannia che agli artisti mediocri impone l'età stessa in cui vivono.

Quanto all'elocuzione, caratteristica principale di essa è una cotale sonorità e ridondanza, propria del resto di quasi

tutti i poeti fioriti dopo quella prima mirabile metà del cinquecento, che sola parve possedesse una forma, in cui all'eleganza più squisita s'accoppiano misura e sobrietà.

Ma è certo che Bernardo ha pure una vena di parola inesauribile, e mostra di dir tutto senza alcun sforzo, quasi trastullandosi; infatti ben di rado trovi in esso lambiccature di pensiero, costrutti sforzati, inversioni strane.

Della lingua gli manca quella conoscenza larga e sicura, quel maneggio, quella, per dir tutto in una parola, padronanza perfetta, che ammiriamo in altri: difetto che sarà rinfacciato più tardi anche al figliuolo.

Il *Floridante.* Tre anni circa dopo la pubblicazione dell'*Amadigi* Bernardo Tasso accettava dal duca di Mantova la carica di suo segretario, e nell'aprile del '63 era già nel pieno esercizio delle sue attribuzioni. Bisognava mostrare al duca la propria gratitudine ed accaparrarsene la benevolenza anche per l'avvenire; e come meglio potevasi conseguire tale intento, che dedicandogli un poema? Tale l'origine del *Floridante*, ricavato in parte dall'*Amadigi,* e rimasto poi incompiuto. La parte composta, cioè i primi diciannove canti, pubblicò il figliuolo nel 1587. Esporrò brevemente la tela del poema.

Floridante lascia di soppiatto il regno paterno, per recarsi a soccorrere Perione nella guerra contro il re d'Irlanda, ma da una burrasca è trasportato in Iscozia: dieci baroni muovono in cerca di lui. Egli intanto, abbattuti alcuni cavalieri e riconosciuto il cugino Amadigi, vagheggia in cima ad un monte la immagine della sua donna, per ottenere in isposa la quale si apparecchia a superare le difficili prove della selva perigliosa. Trova per via Alidoro, indi Galaor, poi va al torneo di Cornovaglia, dove supera tutti in valore. Muove poscia alla conquista dell'ippogrifo e di un meraviglioso uccello, e strada facendo visita i templi della Castità e della Fama (I-VIII). Lampadoro, Cleante, Silvano, Florimante, Ipparco, Aronte, Costante, Floridoro, Icasto, Urgante, movendo in cerca di Floridante, trovano ciascuno un'avventura diversa. Il primo soccorre in buon punto Flavilla, dannata a morte col suo amante, e sa poi di un'impresa di Floridante contro Tarconte (IX); il secondo riconcilia colla sua donna un cavaliere, in forza di certe leggi condannato da lei a morte (X); il terzo trova il tempio della Penitenza, ove un cavaliere strazia un malvagio che aveva oltraggiato la sua dama (XI); il quarto ha

notizia della impresa di Floridante contro il Signore dell'Isola Perduta, indi uccide il gigante Oronte (XII); sa poi da uno scudiero di Ipparco (il quinto cavaliere) che questi ha campato da morte due amanti; poco appresso incappa negli stessi incanti della selva perigliosa in cui era incappato Ipparco (XIV). Il sesto compone una discordia tra Isanio e la sua donna, e scioglie una questione tra due rivali, che aspiravano alla mano di una donzella (XV); il settimo libera Aspasia, duchessa di Normandia, dalle mani di un gigante, e reca soccorso alla regina di Danimarca, la quale andava in Inghilterra, in cerca d'un campione che difendesse l'onore suo calunniato. Ma essendo morto chi le aveva apposta l'iniqua calunnia, ella torna al suo regno. Costante poi sposa Aspasia (XV-XVI). L'ottavo, vinto alla corsa una donzella, potrebbe sposarla, ma, pur essendo amato da lei, la lascia, e trova nuove avventure (XVII). Il nono combatte contro Ascaleone e restituisce la donna, rapita da costui, al proprio cavaliere (XXIII). Urgante trova nella selva perigliosa strane avventure, ed è consigliato da una donzella a lasciar l'impresa di distruggere gl'incanti, che deve invece esser compiuta da Floridante. Muore poi per mano di sei cavalieri, parenti di uno che egli aveva ucciso il giorno avanti (XIX).

Da una lettera, pubblicata la prima volta in questi ultimi anni, e scritta da Bernardo a Torquato il giorno stesso in cui aveva posto mano al poema, si rileva quale era la tela di esso; ned è, parmi, senza interesse rilevare da un lato la sollecitudine con cui il poeta vecchio e glorioso partecipa al figlio diciannovenne i suoi disegni letterarì, e quasi ne lo fa giudice, dall'altro l'interessamento che questi vi prende.

Dei trentaquattro canti di cui doveva constare il poema, diciannove abbiamo visto che cosa contenevano: negli altri si narrava come l'eroe, partitosi da Lisuarte, trova dapprima un servo di Agramoro, che gli narra strane avventure del suo signore, indi Argea, la quale gl'ingiunge di rintracciare il cugino, che andava ansiosamente cercando della fata Montana, per liberare dagl'incanti una fanciulla di cui s'era fatto paladino. I due si ritrovano, e solo a Floridante è dato vincere quegl'incanti; egli poi muove verso la « selva perigliosa », che riesce a distruggere, ed ottiene così la mano di Filidora.

Il poema, così com'è, consta di due parti ben distinte la prima delle quali (I-VIII) corrisponde quasi perfettamente

all'azione di Floridante inserita nell'*Amadigi*, fino al canto XLVII (ott. 90): la seconda è nuova. Ma gli episodi onde essa è intessuta, usciti quasi tutti dalla fantasia del poeta, non hanno alcun pregio d'invenzione, o possono considerarsi anch'essi come variazioni più o meno felici dei motivi svolti nel l'*Amadigi*. L'avventura di Lampadoro è la stessa accennata nell'*Amadigi*, XI, 32; la stessa quanto alla sostanza, chè nel *Floridante* il racconto ha molto maggior larghezza e copia di particolari. Noto che essa può avere se non ispirato, determinato alcune parti dell'episodio di Olindo e Sofronia nella *Gerusalemme*, ben più che il luogo corrispondente di quel poema; quivi infatti la nobil gara tra i due amanti, non è accennata con due versi, ma svolta e drammatizzata in quindici ottave. Due volte ricorre il motivo di un tempio innalzato a qualche divinità d'Amore (X) o alla memoria d'un amante infelice (XI). Le imprese di Florimarte e di Ipparco rassomigliano a quelle degli eroi dell'*Amadigi*.

La storia della regina di Danimarca ha qualche rapporto con quella di Briolangia (*Amad.*, XXII, 74 sgg.) Il fatto di Floridoro che vince al corso una donzella e avrebbe perciò diritto di possederla, è una lontana imitazione della favola di Atalanta in Ovidio, se pure il poeta non si è ricordato dell'episodio di Folderico nell'*Innamorato* (I^a, XXI, 49 sgg.), e quello di Icasto, che pugna in favore di un cavaliero cui la sua donna non avrebbe sposato, se non avesse per sei mesi combattuto contro quanti si presentavano alla pugna, è motivo frequente nei poemi del ciclo brettone.

Come si vede, la fantasia del leggiadro poeta è già esaurita. Egli poi non ha saputo fondere insieme i vari episodi, i quali sono slegati uno dall'altro, meno quello di Florimarte ed Ipparco, che s'intrecciano insieme. E si noti che il Tasso intendeva di accostarsi col *Floridante* a quella specie di romanzo cavalleresco, con un solo eroe ed una sola azione principale, che aveva vagheggiato nella sua giovinezza, e di cui aveva dato un esempio anche il figliuolo; cosicchè dovremmo trovar in esso un legame molto stretto fra le varie parti.

Noterò da ultimo come Bernardo avesse designato di fare del padre di Floridante un re « che si dilettava di trattenere non pur cavalieri, ma uomini rari nelle scienze, e sovra tutto poeti e istorici ». L'adulazione al Gonzaga è evidente, ma il poeta stesso mutò parere, e lodò in altra maniera il suo si-

gnore. Così pure aveva immaginato che le avventure di cui ciascuno de' cavalieri mandati in cerca di Floridante, doveva dar notizia ad esso re, fossero comunicate volta per volta « ad uno de' suoi poeti, i quali, ridottele in versi, gliele cantassero alla mensa »; ma poi, come nell'*Amadigi*, le fece narrare dai loro scudieri, da donzelle o da altri personaggi.

Correzioni del figliuolo.

Ebbe parte in codeste modificazioni del primiero disegno il figliuolo, editore del *Floridante?* Se si consideri con quanta fretta ei condusse questo lavoro di correzione, e come delle opere del padre è non parco lodatore, si è indotti a credere che in questi primi canti ei non abbia messo le mani. Moltissime invece devono essere le correzioni di Torquato nella seconda parte, chè le espressioni da lui usate nelle lettere al Costantino, di « rassettare », « correggere », « raccorciare », hanno non dubbio significato. Ma quali e quante esse sieno, non ci è dato stabilire, chè non si conosce alcun autografo intero del *Floridante.* Notevole è l'aggiunta delle quarantaquattro stanze (X, 28-71) sostituite da lui alle corrispondenti trentaquattro (47-80) del canto XLIV dell' *Amadigi*, nelle quali Bernardo passava in rassegna le donne i cui simulacri sono nel tempio della Castità. A principesse e gentildonne di varie parti d'Italia, Torquato ha sostituito le figlie e le nipoti di Carlo V, le principesse di casa Gonzaga, altre cospicue signore di Mantova o d'altrove, reali o sperate sue benefattrici.

Due poemetti del Dolce.

Tra i rielaboratori di poemi spagnuoli troviamo un letterato di nostra conoscenza, l'infaticabile (l'aggettivo è divenuto tradizionale) Lodovico Dolce, che pubblicò nel 1561 il *Palmerino* e nel '62 il *Primaleone.* Il protagonista del romanzo, frutto degli amori clandestini di Florendo (erede del trono di Macedonia) e di Agriana, figlia dell'imperatore bizantino, è stato esposto, bambino, in una selva; ma raccolto da un pastore, cresce coraggioso e robusto, tanto che, messosi pel mondo in cerca del vero suo padre, compie mirabili imprese e merita di essere armato cavaliere dallo stesso Florendo, che non lo conosce. Invaghitosi di Polinarde, figlia dell'imperatore tedesco, per lei si copre di gloria; anzi una volta libera lo stesso suo padre e sua madre Agriana (da quello pubblicamente sposata), i quali erano tenuti prigionieri dai loro nemici. In tal guisa i genitori ed il figlio si riconoscono, e Palmerino, divenuto erede del trono di Macedonia, ha in isposa Polinarde. Egli siede poi anche sull'impero di Costantinopoli, e regna onorato ed ammirato come uno dei più grandi monarchi.

L'argomento del secondo poema non è nè più originale, nè più vario del primo. Primaleone, figlio di Palmerino d'Oliva, ama la principessa Gridonia e per amore di lei va acquistando colle sue gesta fama immortale. Aiuta poi il padre nel condurre a termine sanguinose guerre, e si rende degno di succedergli nel regno.

Quando Bernardo Tasso dava fuori, nel '60 il suo *Amadigi*, il figliuolo, il quale ne aveva anche ricopiate, per alleggerire la fatica al padre, alcune parti, vagheggiava in cuor suo di comporre un poema di materia romanzesca. Infatti due anni dopo vedeva la luce il *Rinaldo;* ma poichè su la mente del giovane devono avere avuto un influsso altri poeti che appunto di questi anni scrissero di cose romanzesche, è ragionevole che si dica prima qualche cosa su di essi.

Altri poemi eroico-cavallereschi. *L'Aspramonte* del Verdizzotti.

Gian Mario Verdizzotti, veneziano, pittore, intagliatore e poeta (1530?-1607?) aveva composto nella sua giovinezza un lungo poema in trenta canti intitolato *Aspramonte*, del quale solo più tardi, nel 1591, si risolse a pubblicare il primo canto, « per conoscere, come dice egli stesso nella prefazione, se il libro avrà genio col mondo ». La materia di esso è diversa da quella del romanzo omonimo in prosa, come si cava, non tanto da questo primo canto, quanto dalla « narrazione costitutiva del presente poema » che l'autore premette al suo saggio, insieme con una *Narrazione introduttiva dell'opera e delle precedenti cagioni di questa materia.* Vi si narrano, in sostanza, le imprese di Orlando (dal nome dell'eroe avrebbe voluto intitolare il poema) nella guerra sostenuta da Carlomagno contro Almonte, e quelle da lui compiute contro altri guerrieri in altre regioni, le quali per altro, con uno scambio di tempi e di luoghi, immagina condotte a termine tutte in Aspromonte. In una lettera privata l'autore si vanta che il suo poema, noto agli amici ed agli ammiratori, ha ispirato *Le prime imprese del conte Orlando* del Dolce, da noi già esaminato, e il *Rinaldo* del Tasso; e difatti pare ad alcuni critici di ravvisare in esso la ispirazione generale dell'azione di quest'ultimo.

È ben vero che il Tassino nella lettera premessa al poema non menziona affatto il Verdizzotti, mentre ricorda, come vedremo, il Cataneo ed altri, ma questo non è argomento sufficiente per negare il fatto. Tra le azioni dei due poemi è pur qualche somiglianza; tanto nell'*Aspramonte*, quanto nel *Rinaldo* si presuppongono succedute in Aspromonte, contrariamente

alla tradizione, imprese compiute da Orlando altrove; questo appunto aveva immaginato il Verdizzotti, per ottenere l'unità della favola; mentre non si può credere che sia stato il Verdizzotti a imitare il Tasso, chè la tela dell'*Aspramonte* si mostra come un tutto organico, e vi si narra distesamente ciò che nel *Rinaldo* è appena accennato. Adunque, nonostante il silenzio del Tasso, non pare improbabile che anche l'esempio del poeta veneziano, il quale si studiava di atteggiare classicamente la materia romanzesca, e non si peritava, in omaggio ai nuovi criteri d'arte, di alterare la tradizione, abbia determinato il giovane scrittore, se non proprio a trattare le imprese del cugino e rivale di Orlando, a scrivere un poema di quel genere.

Ma la cosa non può esser dubbia, per attestazione stessa del Tassino, riguardo al Cataneo.

Dell'amor di Marfisa del Cataneo.

Danese Cataneo nacque in Toscana, nel 1513, donde passò giovane a Padova, indi a Venezia, ove morì settantenne. Scrisse un *Pellegrinaggio di Rinaldo* che non vide mai la luce, e pose mano nel 1556 ad un poema *Dell'amor di Marfisa,* che doveva constare di circa una quarantina di canti, ed essere dedicato a Carlo V. La morte dell'imperatore fece cadere di mano la penna al poeta, che riprese più tardi l'opera interrotta, per le amorevoli istanze di Alberico Cibo Malaspina; a questo anche indirizzò i primi tredici canti del poema, stampati nel 1562: il resto s'ha in bozza in un codice chigiano. La cornice, o meglio, lo sfondo del quadro, è la guerra tra Carlomagno ed i Longobardi. Carlo assedia Pavia vicina ad arrendersi, mentre suo figlio Carletto con Guidone ed Oliviero combattono in Guascogna. Viene notizia al campo di Carlo che Guidone, ferito, è stato fatto prigioniero, onde Marfisa, innamorata, suo malgrado, del giovane eroe, se ne dispera; ne approfitta Venere per far divampare sempre più viva fiamma nel cuore della fanciulla. Si presenta intanto ad invocare il suo aiuto Artemidora, regina d'Islanda, innamorata essa pure di Guidone: sicchè Marfisa prova gli acuti spasimi della gelosia. Il poema si sarebbe chiuso con l'entrata dell'imperatore in Roma, e la sua incoronazione.

Al racconto della guerra ed a quello degli amori di Marfisa e di Guidone — che dà il titolo al poema — s'intrecciano, episodi legati più o meno strettamente con quelle due azioni, e molto simili l'uno all'altro, alcuni dei quali sono ispirati dal *Furioso* o presuppongono nel lettore la conoscenza del poema

ariostesco. Non mancano le solite adulazioni a re e principi, e i soliti elenchi di personaggi cospicui.

Quanto alla struttura del poema, abbiamo qui un tentativo di romanzo in forma epica, tentativo mal riuscito (sebbene diversamente giudichi Torquato Tasso), chè l'attenzione di chi legge non è rivolta veramente ad una sola azione generale, ma a due, e le frequenti digressioni e gli episodi vengono come a sminuzzar quelle in cento parti. C'è eleganza di verso, l'ottava è ben fatta, l'elocuzione polita; ma vi manca il sentimento dell'arte. Nulla, scrive il Mazzoni, è in quei tredici canti che « fermi il lettore e potentemente lo commuova »; i racconti sono monotoni ed uniformi, le figure poco rilevate, lo stile fiacco.

Questi dunque fu uno dei consiglieri del Tasso: con lui Cesare Pavesi, musico valente, elegante scrittore, ma non, come pare, grande ammiratore delle dottrine poetiche dello Stagirita; Sperone Speroni, amicissimo del padre e grande aristotelico al cospetto di Dio; il Sigonio, che leggeva Aristotele all'università patavina, e di cui il Tassino frequentava assiduamente le lezioni.

Il *Rinaldo* del Tasso.

Il poemetto, sarebbe, secondo il Solerti, stato ideato e scritto dopo che già il giovane autore aveva posto mano ad un poema su la liberazione di Gerusalemme. Da una parte la difficoltà dell'impresa a cui s'era accinto senza la dovuta preparazione, dall'altra la smania di farsi conoscere, gli fecero lasciar da parte quell'argomento e quella forma, e prendere a trattare il *Rinaldo*. Codesta non è che un'ipotesi, alla quale per altro ognuno potrebbe prestare il suo assenso, chè, se mancano i documenti storici che possano suffragarla, sembrano confermarla ragioni psicologiche. Il Tassino colla facilità propria de' giovani, mette mano ad un poema epico, prima ancora di aver ben ponderato che cosa voglia fare: poi, conosciuto quanto sia difficile conciliare l'imitazione degli antichi col gusto moderno, smette, e intanto, seguendo la stessa via battuta dall'Alamanni, e ammaestrato anche dall'esempio del padre, pensa ad un poema romanzesco con colorito e forma classica, dando ascolto, in questo, al consiglio de' suoi amici e maestri.

Comunque sia, ei venne distendendo il suo poemetto in dieci mesi, nel '61: mostratolo poi al Veniero ed al Molino, amici del padre, li pregò che si adoperassero presso Bernardo per ottenergli il permesso di pubblicarlo. Avuto l'assenso, pose mano alla stampa, e il *Rinaldo* uscì nel 1562, dedicato al

cardinal Luigi d'Este e preceduto da una lettera, in cui l'autore dichiara i criterî che lo han guidato nell'opera sua.

Il Tassino accetta in generale dai moderni la materia e la forma del poema romanzesco, ma tale forma egli vuole accostare a quella degli antichi, sì che risponda, fino dov'è possibile, alle regole date da Aristotele. Dico « fin dove è possisibile », perchè il giovane riconosce chiaramente che « astringersi alle severe leggi di quello sarebbe dannoso, e toglierebbe all'opera molta parte del diletto »; perciò non si periterà d'introdurre episodî, di far parlare personaggi, di far succedere agnizioni, di inserirvi insomma di quei racconti che, se non sono necessari all'azione, sì che, togliendoli, questa non ne sarebbe guasta, tuttavia, « se non ciascuno per sè, almeno tutti insieme fanno non piccolo effetto ». Ma queste parti saranno legate coll'azione principale con « non interrotto filo » e riferite, più o meno direttamente, all'eroe che dovrà primeggiare nel poema e tener costantemente rivolta a sè l'attenzione di chi legge, sicchè la favola si potrà dir « una, se non strettamente, almeno largamente considerata », Desidera in fine che il suo poemetto non sia giudicato nè dai severi seguaci delle dottrine di Aristotele, nè dai troppo affezionati ammiratori dell'Ariosto.

Vediamo come egli ha colorito il suo disegno,

Carlo Magno combatteva in Italia le ultime battaglie contro i Saracini, ed Orlando vi si era acquistato gran fama. La notizia del suo valore giunge agli orecchi di Rinaldo giovinetto, il quale, abbandonata Parigi, va in cerca di gloria. Incontrata Clarice, sorella di Ivone, se ne innamora e tanto più si sente invogliato a compiere atti di valore; ma la fanciulla è stata chiesta in isposa anche da Francardo, re d'Armenia. Domato Bajardo, acquistatasi, combattendo, l'asta di Tristano, egli tutto osa, e rapisce Clarice; senonchè poco appresso questa gli è rapita a sua volta con un inganno da Malagigi. La materia.

Il suo dolore è grande, ma trova un compagno di sventura nel pastore Florindo, innamorato di Olinda: i due giovani vanno al tempio di Amore, ed ivi sanno che i loro desideri saranno esauditi, purchè si illustrino con fatti egregi. Venuti in Italia, combattono valorosamente con cavalieri cristiani e saracini, tra cui Orlando, ma proseguono poi il loro cammino avventuroso per terra e per mare, trovando palazzi incantati, templi costruiti da fate, barche misteriose, giardini di meravigliosa bellezza. Dànno poi anche prova di valore,

sconfiggendo una schiera di Saracini che, per ordine di Mambrino, fanno incetta di donzelle, e tagliandone a pezzi altri, al seguito di Francardo, rivale in amore di Rinaldo; anzi viene ucciso il re stesso. Rinaldo s' indugia per qualche tempo nel palazzo della bellissima Floriana, involto in amori ignobili, ma se ne parte dopo un sogno in cui gli è apparsa la sua donna. Fanno poi naufragio ambedue, ma si salvano: e Rinaldo torna in Francia dove era già Carlo, vincitore dei nemici, e dove l' aspettano nuovi dolori. Grifone di Maganza ama egli pure Clarice; questa per un equivoco reputa il suo amante infedele, e per giunta il fiero giovanetto è bandito dalla corte, avendo ucciso il maganzese Anselmo. Egli vorrebbe uccidersi, e va, pieno di risentimento, nella Selva del Duolo, donde poi è condotto dalla sua fortuna in una amena spiaggia, nella quale trova Florindo, assalito da una schiera di Saracini. Libera l'amico che, riconosciuto per figlio da un discendente degli antichi Cornelî (il quale lo aveva salvato naufrago), andava in cerca di Olinda. I due, vinti i Saracini, appartenenti all'esercito di Mambrino, raggiungono, aiutati da Malagigi, costui, che se n'andava trascinando seco Clarice; Rinaldo non l'uccide, temendo di essere sopraffatto dai nemici, indi si reca con la fanciulla in un palazzo incantato, opera del mago, e quivi la sposa.

Il poemetto, diviso in dodici canti, come l'*Eneide* e la *Tebaide*, ha la proposizione, l'invocazione e la dedica, soli luoghi (oltre un accenno in ultimo) in cui l' autore parli in prima persona, chè era regola già fissata da Aristotele dovere il poeta interloquire nel racconto il meno possibile; sono soppressi esordi e chiuse, e il racconto ha un' intonazione del tutto epica. Il carattere dei personaggi è sostenuto, le loro imprese non muovono a riso, ma destano ammirazione; onde vi si possono imparare le leggi della virtù e della cavalleria. Compiuto anzi il poema, l'autore vi sovraintessè un' allegoria morale: l'amore nobile e fiero è stimolo ad egregie azioni, e la perseveranza riesce vittoriosa di tutti gli ostacoli.

Le fonti. La materia del poemetto procede, in sostanza, dai racconti brettoni, ma l' argomento principale, gli amori di Rinaldo e Clarice, suggellati poi dalle nozze, viene secondo ogni probabilità dall'*Innamoramento di Rinaldo*, che il Tassino conobbe o manoscritto o nelle stampe; perciò potrebbe definirsi il Rinaldo un racconto dal ciclo carolingio trasformato in romanzo brettone. Per lo svolgimento generale dell'azione il nostro ha certo te-

nuti presenti la storia ariostesca di Bradamante e Ruggero, e quelle narrate poeticamente dal padre, di Amadigi e Oriana, di Mirinda e Alidoro, di Floridante e Filidora. Quanto ai particolari racconti, egli poco o nulla ha messo del suo, ma ha largamente attinto a poemi del ciclo brettone, e più scarsamente a quelli carolingi; si è giovato, forse anche inconsapevolmente, dell'*Innamorato*, del *Furioso*, ma in modo speciale dall'*Amadigi*.

Tra il poema del padre e quello del figlio sono alcune somiglianze, le quali non possono dirsi certo fortuite. Lasciamo che nel *Rinaldo* ricorre il motivo, così spesso svolto nell'*Amadigi*, di un cavaliere che vuole impadronirsi colla violenza di una donzella custodita da un altro (III, 15 sgg.); che quivi pure, perchè non sia interrotta l'unità d'azione, si fanno narrare alcune parti di essa a qualche cavaliero (III, 27 sgg: V, 26 sgg.; XI, 86 sgg.; XII, 2 sgg.); ma il tempio dove sono raffigurate le più belle donne (III, 31 sgg.) è certo imitato dal tempio della Bellezza di cui parla Bernardo (XLIV, 43 sgg.); il carro che rapisce Clarice (IV, 57) ha somiglianza con quello che sottrae al combattimento con Mirinda Agramoro (LXXXVIII. 25); il tempio di Venere (IV, 50) ricorda il Tempio e Purgatorio d'Amore (XV, 11 sgg.); il sepolcro della donna uccisa involontariamente dal marito e attorno a cui versano lagrime, per forza d'incanti, alcuni cavalieri (XII, 16 sgg.), ne ricorda uno simile dell'*Amadigi* (XX, 31 sgg.); lo scudo imbracciato da Rinaldo e nel quale è dipinta una vaghissima donna (X, 76 sgg.), richiama alla mente quello di Alidoro (I, 19).

Somiglianze coll'*Amadigi*.

Non molto ampie sono le parti attinte a fonti classiche: Florindo che, rivestito da donna, si mescola tra le donzelle di Olinda per poterla baciare, ricorda Achille alla corte di Licomede; Floriana che s' innamora di Rinaldo e lo vorrebbe sposare, ma è poi abbandonata dal paladino, cui Clarice, apparendogli in sogno, ha richiamato al dovere, onde quella per poco non si uccide, è riminiscenza virgiliana; Malagigi che rapisce sul suo carro Clarice, richiama alla mente il Plutone di Claudiano. Del resto in questi racconti il Tasso non segue passo passo il modello classico che ha davanti, ma rilavora la materia, e inconsapevolmente toglie di qua o di là accessori e circortanze, le quali egli non sa fondere in bella armonia: sicchè ne viene talvolta al racconto qualche cosa di vago e fluttuante.

Lungi dai modelli classici ci conduce l'elemento maraviglioso che il Tasso ha introdotto nel poema, facendo operare

cose soprannaturali da maghi e fate, e non già dalle potenze celesti. Nè l'esempio degli antichi, nè quello dell'Ariosto o del Cataneo, che si erano appunto serviti del soprannaturale religioso, ebbero per questo rispetto efficacia sul poeta. E dai modelli classici ci allontana anche lo spirito che informa il poemetto, chè le gesta compiute da Rinaldo e da Florindo sono tali, e il loro valore così fortunato, da destar piuttosto meraviglia che acquistar credenza. Certo che anche gli eroi del Bojardo e dell'Ariosto sono rappresentati in tal modo, ma essi, come s'è detto, lasciano trasparire chiaramente che non vogliono essere presi sul serio; qui la serietà epica intenzionale contrasta coll'inverosimiglianza del racconto.

Caratteri estetici.

Quanto alla compagine del poema, essa non è così salda che non appariscano le giunture anche dalla semplice lettura del compendio. Non c'è, a rigor di termini, unità d'azione e nemmeno unità di personaggio, chè Florindo si presenta troppo spesso sulla scena, e i casi di Floriana appassionano ed interessano il lettore ben più che quelli di Rinaldo. Il quale trapassa di vittoria in vittoria, e compie una serie di imprese che, senza danno del poema, si potrebbero restringere di numero e d'ampiezza. Vedere, come fa il Proto (il quale ha studiato amorosamente l'argomento) l'unità d'azione nel « nesso logico, psicologico che passa fra i sentimenti intimi, svolgentisi nell'animo di Rinaldo, e le avventure che gli avviene d'incontrare », parmi sia lo stesso che sostituire al personaggio principale l'autore e scambiare l'unità oggettiva con quella, dirò così, soggettiva che necessariamente è in qualsiasi opera d'arte.

Per questo rispetto adunque il poemetto tassiano non rappresenta un notevole progresso sul *Girone:* tutt'al più si può osservare che un tenue filo lega i vari avvenimenti, l'amore per Clarice, causa ora diretta, ora indiretta delle peregrinazioni e delle imprese dell'eroe.

Il protagonista.

Se poi si considera il modo col quale questi è rappresentato, convien dire che il Tasso non s'era formato ancora un chiaro concetto del poema che intendeva scrivere; e Rinaldo rispecchia le incertezze dell'autore. Veggasi infatti: ora egli tiene del cavaliere presentatoci dalla tradizione toscana, insofferente di freno, collerico, impetuoso, ribelle; ora del cavaliere amante dei piaceri e delle avventure, descrittoci dal Boiardo; ed ora lo vediamo innamorato solo della gloria, e perfettamente conscio, come Girone, de' doveri impostigli dalla cavalleria.

Il poeta poi, attribuendogli un valore portentoso ed una possanza smisurata, fa increspar le labbra del lettore ad un sorriso di scetticismo, e toglie al personaggio quella verità intrinseca che è pur necessaria in un poema intenzionalmente serio.

Ciò non vuol dire che Rinaldo non abbia tratti e lineamenti veramente indovinati: certa volubilità di carattere, certa inesperienza giovanile, certa baldanza nell'affrontare ogni pericolo, lo rendono piacevole ed umano; e umanamente vero lo troviamo anche quando cede alle arti lusingatrici di Floriana. Invece come innamorato non finisce di piacere. Il suo amore per Clarice non è vera passione, ma galanteria da cortigiano; quei dispettucci che si fanno i due amanti, quei rabbuffi, quelle lamentele disdicono ad un cavaliere che il poeta ha inteso di rappresentare sotto l'aspetto di un eroe. Vedetelo quando gli è stato rubata Clarice:

> Fu per uscir di sè, fu per passarsi
> Col proprio ferro il tormentato core;
> Fu per morir di duol, fu per gettarsi
> Sì che s'immerga nel profondo umore.
> Sospiri accesi a stuol per l'aura sparsi,
> Gemiti tratti dal più interno fuore,
> Stridi e querele in lamentevol suono
> Di quel ch'ei sente, i minor segni or sono. (V, 6)

L'elemento idillico.

Gli altri cavalieri, come non hanno parte notevole, così non sono delineati con tocchi sicuri, eccetto forse Florindo, personaggio il quale, non avendo precedenti nella letteratura romanzesca, il poeta ha potuto foggiare liberamente, come gli dettava la mente. E Florindo è un misto di eroico e di sentimentale, di epico e di idillico. Già è stato notato che l'idillio è la parte più pregevole del *Rinaldo*. Finchè il Tasso descrive guerre, duelli, giganti, mostri, palazzi incantati, egli rilavora materia già trita, e non avendo la mano libera, deve procedere secondo una via che in parte gli è stata tracciata: tutt'al più la ricompone in nuova forma, e si potrà apprezzare, o no, l'arte con cui trasceglie ed imita. Ma qui egli, pur movendo dai classici, mette del suo, si abbandona all'ispirazione propria, e riesce veramente efficace. La descrizione di Florindo che, vestito da donna, ha i baci di Olinda, e quella di Rinaldo che dimentica Clarice per godere l'amore di Floriana, sono fatte con vivo senso di arte, e prenunziano il cantore di Erminia e di Armida, i primi veri ritratti della donna moderna, disegnati da poeta italiano.

Del resto l'autore della *Gerusalemme* si prenunzia in più luoghi anche nello stile. Si potranno riprendere qua e colà esagerazioni da secentista, non felici riproduzioni d'immagini e similitudini classiche, artifizi di forma, ricercatezze, ridondanze; ma alcune descrizioni, come il duello tra Orlando e Rinaldo, e quello tra Rinaldo e Mambrino, Clarice che insegue in caccia una cerva, il viaggio del protagonista dall'oriente in Italia, e molte similitudini e prosopopee sono veramente belle. L'ottava è facile e fluente, la lingua non volgare. Insomma, come diceva il Menagio, il Rinaldo è opera giovanile bensì, ma d'un giovane che si chiama Torquato Tasso.

Noterò, prima di abbandonare questo argomento, che già nel *Rinaldo* troviamo invenzioni, descrizioni, frasi, cadenze che riappariranno rinnovate nella *Gerusalemme.*

Così Fausto ha tronco il braccio da Isoliero, per soccorrere l'amico precipitante giù di cavallo (IV, 34), come Aramante (IX, 32) e Gildippe (XX, 98) nella *Gerusalemme*; il cavaliere che ha ucciso involontariamente la donna amata, la quale, gelosa di lui, lo stava nascostamente spiando (VII), richiama alla mente Tancredi che uccide sprovvedutamente Clorinda (IX, 53 e sgg.); il giardino in cui Rinaldo e Florindo ritrovano le donzelle che, salutatili cortesemente, chiedono loro in grazia un dono, indi li conducono al palazzo della loro signora (VIII, 15), prelude a quello dell'Isola Fortunata, ove giungono Guelfo ed Ubaldo, mandati da Goffredo in cerca del campione cristiano (XV, 3 e sgg.); e potrei citare altri esempi, registrati dal Mazzoni nel suo noto studio sul *Rinaldo.*

Il poemetto che ho esaminato, ci rappresenta, quasi direi, un momento transitorio della coscienza artistica del Tasso.

Nei *Tre discorsi dell'arte poetica*, meditati e scritti poco dopo il *Rinaldo,* rilevando come nel *Furioso* non ci sia unità d'azione, ma tre azioni principali e infinite altre secondarie, e manchi ad esso il principio, il nostro negherà che tra i due generi epico e romanzesco intercedano differenze speciali, e non vorrà che il poema ariostesco sia giudicato con criteri speciali. Nuove indagini, nuove meditazioni, nuovi studi gli mostreranno poi come la materia cavalleresca male si acconci ad essere trattata epicamente, e gli additeranno un genere di poema epico adatto al gusto ed ai sentimenti dell'età sua: sebbene sopra di esso farà sentire tuttavia il suo influsso il romanzo, anzi ne costituirà l'elemento forse più vitale.

Posto questo, non ci farà meraviglia trovare sullo scorcio del cinquecento altri poemi condotti su per giù cogli stessi criteri del *Rinaldo*. Lasciando stare i *Cinque canti aggiunti alla Liberata* da Camillo Camilli, nei quali si terminano appunto gli episodi romanzeschi di Erminia e Tancredi e di Rinaldo ed Armida, ricorderò il *Fidamante* di Curzio Gonzaga, l'*Alfeo* di Orazio Ariosto e l'*Ira di Orlando* di Federico Asinari, questi due ultimi non finiti.

Il *Fidamante*, cominciato, come pare, nel 1575, quando la *Gerusalemme* era compiuta, ma non ancora divulgata, fu pubblicato una prima volta nell'82 e dopo che lo ebbe riveduto e corretto il Patrizi, una seconda volta nel 1591. Su di esso adunque, quale ci sta innanzi, hanno avuto efficacia così l'esempio del Tasso, come i criteri estetici di un filosofo e letterato molto acuto, oltre la non comune perizia dei canoni aristotelici di cui era fornito l'autore. Il *Fidamante* del Gonzaga.

La cornice dell'azione è una guerra tra Radamante, re della nuova Troia, ed alleato di un piccolo re della Sicilia, contro Orcano, gran Cane d'India e di Persia. Vengono a lui Fidamante,[1] un cavaliere nutrito, come Achille, da un semidio, il quale cerca di illustrarsi con famose imprese per amore di Vittoria, sua donna, — e Berenice, regina e profetessa, già sua amante ed ora sua fedele compagna e protettrice; ma dopo breve dimora Fidamante ripiglia il suo avventuroso cammino, e Berenice va a trovare Proteo che aveva nutrito il fanciullo. Da lui sa che è figlio di Garamante e di Sulpicia, separati con arte malvagia da una maga dopo poco tempo del loro matrimonio: anzi il bambino sarebbe perito con la madre, gettatasi per disperazione nel Mincio, se non lo avessero salvato le ninfe. Tornata a Corte, ella dà contezza di sè a Garamante, e gli narra tutte le imprese di valore che Fidamante aveva condotto a termine, sperando vincere la durezza di Vittoria, non ma soddisfatta. Questi intanto si va coprendo di gloria combattendo contro giganti, liberando donzelle oppresse, scavalcando i più valenti guerrieri, superando mille ostacoli e difficoltà oppostigli da maghi e da fate nell'impadronirsi di rami d'alberi meravigliosi, di specchi magici, di castelli incantati; torna poi a Troia in buon punto per essere messo a capo dell'esercito che Garamante conduce contro Orcano. A questa guerra partecipa anche Vittoria, la quale, ammirata del valore e dalla gentilezza del suo amante, e saputo di chi egli è figlio, gli dà la mano

di sposa. Dal loro matrimonio verranno casa d'Austria e casa Gonzaga.

Abbiamo qui, come nel *Rinaldo* del Tassino, un'azione immaginaria, con un nodo intricato, che poi si scioglie da sè, con peripezie ed agnizioni, con alcuni episodi necessariamente congiunti ad essa; solida è la struttura del poema, son ritratti con colorito epico i personaggi, ed all' *Eneide* ci richiamano, per la materia, talune parti del racconto, quali, ad esempio, la storia di Virginia e di Costanza, imitata da quella di Eurialo e Niso, il duello tra l'eroe ed Armedonte, i vaticini di casi futuri. Nel tempo stesso il numero grandissimo degli episodi, di svariato argomento e di natura romanzesca, i quali, legati all'azione principale con tenuissime fila, occupano una buona metà del poema, la parte assegnata alle fate, come Argentina, Megera e Berenice, il mirabile viaggio di Fidamante attraverso le sfere celesti sul cavallo Pegaseo, la discesa di Orcano all'inferno, i tratti erotici, il meraviglioso eccitano, o meglio, dovevano eccitar nel lettore il diletto proprio dei romanzi e temperar quasi la severità dell'eroico, onde l'autore credette fermamente di aver fatto opera rispondente in tutto al gusto del tempo, e il poema ebbe lì per lì un certo successo. Se miriamo l'invenzione, scrive l'antico editore del *Fidamante*, è meraviglioso: se la disposizione, ordinatissimo; se la locuzione, purissimo; se l'azione, semplicissimo; se gli episodi, concatenatissimo; se il nodo, intricatissimo; se il discioglimento, snodatissimo; se le peripezie, convenientissimo; nelle recognizioni è artificiosissimo; nei costumi propriissimo; nelle sentenze gravissimo; negli affetti violentissimo; nel decoro decentissimo et forsi unico; nel tutto corrispondentissimo; nelle parti proporzionatissimo.

Il qual giudizio, per quanto esagerato e pretenzioso nella sua goffaggine, io ho voluto citare qui letteralmente, perchè rappresenta come il concetto ideale che s'aveva di un poema narrativo epico-romanzesco su lo scorcio del cinquecento! Del resto il *Fidamante*, a parte i pregi della struttura, non vale più di cento altri poemi, nè per i personaggi o sbiaditi o inverosimili o artificiosamente ritratti, nè per la vivezza delle descrizioni, nè per l'efficacia della forma, fredda, languida e di una bellezza, per così dire, marmorea.

L'*Alfeo* di O. Ariosto.

Il Gonzaga scrisse un poema in cui l'elemento epico ha più larga parte che il romanzesco: Orazio Ariosto, apologista discreto e convinto del suo grande antenato, e amico sincero

del Tasso, lavorò dopo il 1585 un *Alfeo*, rimasto incompiuto, nel quale, nonostante l'intenzione dell'autore, l'elemento romanzesco soverchia quello epico. E forse la difficoltà d'attuare il concetto teorico di un poema eroico, che tra mano gli si mutava in cavalleresco, fece sì che egli non andasse oltre il sedicesimo canto. Il racconto infatti, nella parte della quale noi possiamo dar giudizio « si svolge per episodi intrecciantisi tra loro senza quella rigorosa unità che l'autore aveva dichiarato di voler serbare ». Il danese Alfeo per ottenere la mano di Alvida avrebbe dovuto vincere colle armi in mano un terribile serpente, ma egli lo aveva fatto morire di veleno, perciò era stata respinta sdegnosamente la sua domanda; ed egli deve ora compiere mirabili atti di valore, se vuol conseguir il suo intento. Lascia il suo paese su una nave, ma, avendo fatto naufragio, è costretto a rifugiarsi in un'isola di un'incantevole bellezza, dove ritrova Aldano e Giselda, trasportati ivi dalla maga Megista. Costei, per far piacere alla matrigna del giovane, usurpatrice del trono di Norvegia a danno di lui, lo aveva collocato colà, e gli aveva dato per compagna la vaga fanciulla. Ora venendo Megista all'isola, per vedere se Aldano tentava di fuggire (come funesti presagi facevano prevedere alla matrigna), s'innamora di Alfeo. Saputo poscia chi egli sia e di chi innamorato, va ad Alvida e le ispira avversione non solo ad Alfeo, ma, in generale, al matrimonio, sicchè la giovanetta, fatto voto di verginità, indossa la corrazza e diventa guerriera. Segue il racconto delle imprese compiute da Alfeo e da Alvida: mostri uccisi, viaggi in luoghi incantati, inseguimenti di demoni al servizio della maga, prigionie in luoghi dilettosi; quanto insomma serve a dilettare un lettore avido di novità e amante di fole romanzesche.

L'imitazione dell'Ariosto un po' per volta ha preso il sopravvento sul deliberato proposito del poeta: ma era d'altra parte più che ragionevole che coloro i quali nella controversia tra tassisti e ariostisti s'erano schierati con questi ultimi, intendessero il poema epico quale appunto lo aveva foggiato il grande artista.

L'Ira di Orlando dell'Asinari.

L'ira di Orlando di Federico Asinari, conte di Camerano (1527 o 1528 — 1575), uomo d'armi e di politica, caro ai duchi di Savoia, essendo incompiuta, rimase a lungo inedita e non vide la luce che nel 1785 tra le *Poesie* di lui (Torino, Prato). Essa è un tentativo non infelice di concordare la tela del ro-

manzo cavalleresco con l'imitazione classica assai stretta, mantenendo l'ottava e ricorrendo ad Omero per il nocciolo del poema.

L'azione si spicca in qualche modo dal *Furioso*, dove è detto che la bella Angelica è rapita da un vecchio eremita (c. VIII, 30). L'ingannatrice Atia sotto le mentite spoglie di lei viene condotta a Carlo Magno, quando sopraggiunge il Conte e la reclama per sè, credendola naturalmente Angelica. Nasce una fiera contesa, chè Orlando non vuole restituire a niun patto la sua donna; alla fine cede, ma sdegnato si ritira dalla guerra che arde tra Francesi e Spagnuoli. Si raduna il Consiglio dei duci, e chi vorrebbe punito il conte, chi no: si stabilisce alla fine di mandargli un' ambasciata; ma egli la respinge sdegnoso. Intanto Marsiglio, traendo profitto dalla discordia, assalta il campo nemico, ma è respinto. Orlando poi, levatosi di notte, va errando fra le selve, seguito dal fedele Brandimarte. Credendo gettarsi nell'acqua, cadono invece su di un ricco ponte, ove incontrano la fata Celtonia, che svela gli intrighi di Atia. A metà circa del *libro* terzo si arresta il poema, cosicchè non si può dare un giudizio su l'intreccio dell'azione, che probabilmente continuava ad essere ricalcata sull'*Iliade* e variata di episodi romanzeschi. Il verso è bello e lo stile disinvolto. Il Napione poi, ragionando della scienza militare di Torquato Tasso, dice che se il poema fosse stato compiuto, vi avrebbe fatto « luminosa comparsa la più squisita scienza della tattica »: infatti la parte, direm così, tecnico-militare vi è trattata con molta cura.

Nuove polemiche sul poema cavalleresco.

Nelle opere sin qui esaminate vediamo il poema cavalleresco adattarsi e piegarsi alle esigenze del poema epico, anzi usurparne il nome; però si direbbe che a malincuore esso si spogli dei suoi caratteri peculiari, per assumere quelli dell'epopea antica, e più quasi trascinato dalle argomentazioni dei critici che per intima persuasione. Vedete infatti: non appena un letterato di piccola fama, Camillo Pellegrino, nel 1584 esce a dire che la *Gerusalemme* è migliore del *Furioso*, si riaccende una fiera disputa tra gli ammiratori dell'uno e quelli dell'altro poeta: disputa tenuta desta anche da animosità private e condotta con poca sincerità dagli uni e con cieca ostinazione dagli altri, ma nella quale si torna a discutere di principi generali, e si riprendono argomenti già addotti intorno alla natura dei poemi epico e cavalleresco, chè in sostanza la polemica è tutta sulla natura di quest' ultimo. Il Tasso, nei suoi *Discorsi sul*

poema eroico, usciti solo nel 1594, in cui prese ed allargò quanto aveva scritto alcuni anni prima in altra opera, ribadì la sua opinione, che non era alcuna differenza sostanziale tra i due poemi, rimandando a quello che ne avevano scritto altri: lo Speroni ad esempio, che fu de' più pertinaci sostenitori di tale opinione. La professò con molta convinzione Filippo Sassetti in un suo *Discorso contro l'Ariosto;* nel quale dimostra non esservi alcun divario tra epico e romanzesco: potere le azioni stesse di Orlando, pugnante per la difesa della religione, diventare argomento di poema eroico; male l' Ariosto avere rappresentato l'eroe, di modo che nella sua stessa pazzia desta piuttosto riso che pietà; i molteplici episodi, le digressioni, le oscenità e via via togliere al poema di lui quella lode che pur gli si dovrebbe dare per la bellezza della elocuzione.

Camillo Pellegrino, ricordato testè, rinfacciava all'Ariosto, nel noto dialogo il *Carafa*, la molteplicità delle azioni, la poca originalità della favola, che è continuazione di quella dell'*Innamorato*, la quantità degli « accidenti » tolti dai poeti classici, l'avere introdotto personaggi « scelleratissimi e vili e del tutto indegni » e via dicendo. Se non che lo stesso Pellegrino, rispondendo, qualche anno dopo, alla *Difesa dell' Orlando Furioso* fatta dal Salviati a nome degli Accademici della Crusca, mostrò di accettare in ogni sua parte la teoria sostenuta dal Pigna e dal Giraldi su la natura del poema romanzesco, riconoscendo implicitamente come ingiuste le censure mosse da lui alcuni anni prima all'Ariosto.

In favore del quale scrissero oltre il nipote Orazio ed il Salviati, di cui ho fatto menzione, il Patrizi ed il Malacreta.

Il dotto filosofo e critico pubblicò nell'83 un *Parere... in difesa dell'Ariosto*, al quale fece seguire poi nell'86 il *Trimerone in risposta alle opposizioni fatte dal Sig. T. Tasso al parer suo;* trattò poi della dibattuta questione anche nella sua voluminosa *Poetica.* Egli nega la diversità tra i due generi epico e romanzesco, o meglio, dice che la diversità riguarda solamente la elocuzione, non la sostanza: per lui il *Furioso*, l'*Amadigi*, il *Girone*, la *Gerusalemme* stessa sono poemi epici « per conto della materia », romanzi « per conto della forma ». Difende poi l' Ariosto da alcune censure, con Aristotele alla mano, quasi voglia prendere in parola i suoi avversari, e mostra che la pluralità delle azioni, le digressioni, certi atteggiamenti e fatti che si dicevano contrari « al de-

coro », hanno riscontro nei poemi antichi. Gli amori di Ruggero ed Alcina, egli dice, non contrastano punto colla dignità del poema, come nulla tolgono alla severità dell'*Odissea* quelli di Circe ed Ulisse. È ben vero che talvolta ricorre egli pure a cavilli o ad argomenti speciosi e di nessun valore, come quando giustifica l' Ariosto dell' averci rappresentato un Orlando non casto, contrariamente a quello che ne scrissero « i poeti popolareschi », i quali « non hanno, egli scrive, alcuna autorità ».

Di Giuseppe Malacreta è un dialogo *Della nuova poesia ovvero della difesa del Furioso*, che non è certo notevole per novità di idee; e a lui ed agli altri rispose da prima il Tasso stesso, che prese a difendere dalle accuse del Salviati l'opera del padre, e poi una lunga schiera di critici piu o meno valenti, che qui non è il caso di ricordare.

Chi scorre questa lunga serie di scritture, non vi trova una trattazione condotta con criteri larghi e sicuri, delle varie questioni toccate sin qui, nè apprezzamenti fondati su principi estetici universali, il che non vuol dire che a quando a quando alcuno de' polemisti non esponga qualche concetto nuovo, non faccia qualche acuta osservazione. Si chiarirono anche le idee intorno alla natura del poema epico moderno, si scosse la fede cieca nella bontà ed esattezza della *Poetica* di Aristotele, si accennò alla critica delle fonti, specialmente classiche. Alcuni giudizi poi meriterebbero di essere rilevati sia per se stessi, sia per l'importanza che possono avere per la futura storia delle dottrine estetiche in Italia. Così Orazio Ariosto trova l'azione principale, anzi una, del *Furioso* nella pazzia di Orlando; il Patrizi, l'unico critico veramente acuto, che abbia preso parte alla polemica, scrive che, come dalla guerra dei Greci contro Troia Omero « fa nascere l' ira di Achille, dalla quale nascono non pur tutti i pieni, ma anche tutti i vani di quel poema », così l'Ariosto da una sola azione, la guerra tra Agramante e Carlo Magno, fa nascere od avere incremento l'amore di Ruggero e Bradamante « dalle quali due azioni nascono . . . tutte le donne e i cavalieri e tutti gli amori e tutte le cortesie ». Ma chi volesse farsi un'idea più esatta del modo con cui si giudicò sullo scorcio del cinquecento l'opera del più insigne poeta cavalleresco italiano, scorra il libro del Vivaldi, citato nella bibliografia, dove quelle scritture sono studiate con sufficiente larghezza.

Ad esaurire la trattazione dello svolgimento della poesia

cavalleresca nel secolo decimosesto, ci resta a vedere anzitutto quale atteggiamento prenda il poema di fronte alla reazione cattolica: poi a dir qualche cosa delle prime parodie di questa forma letteraria.

Il poema cavalleresco e la reazione cattolica.

Non è chi non veda come, se c'era genere letterario che la Chiesa dovesse osteggiare per la sua stessa natura (non tenendo conto dei componimenti teatrali, scritti per essere recitati), era questo: un poema in cui si narravano imprese del tutto avventurose, compiute la piupparte o per desiderio di gloria o per amore di qualche donzella, intrecciate di folli amori e di avventure galanti, e mosse talora dal volere di maghi, di fate, di stregoni. D'altra parte in quei racconti ricorrevano nomi di personaggi o storici, o considerati come tali, a cui appunto doveva molto la causa della religione: alcuni di essi anzi erano, in piena buona fede, tenuti per santi; cosicchè certi poemi dovevan parere una vera profanazione.

In Ispagna, verso la metà del cinquecento, per porre argine al torrente de' libri cavallereschi, i moralisti ed i teologi pensarono bene di attaccare quella letteratura nella sostanza, pur conservandole l'apparenza esterna, e di inculcare mediante quei racconti stessi i principî della religione e della morale.

S'ebbero così dei poemi che narravano con forme e finzioni cavalleresche fatti del vecchio e del nuovo testamento, o nascondevano sotto racconti cavallereschi insegnamenti morali. Tale, ad esempio, la *Caballeria celestial* di Gerolamo Sampedro (1554) e il *Caballero del Sol* di Pietro Hernandez, tradotto nel 1557 da Pietro Lauro, che ebbe due ristampe in Italia nello stesso secolo.

Spiritualizzazione del *Furioso.*

Presso di noi non credo si sia tentato da alcuno questo ibrido accozzamento: s'è visto per altro come i romanzieri pretendessero di nascondere, sotto le loro finzioni, ammaestramenti morali, e aggiungessero ad ogni canto la sua brava allegoria. Un'allegoria si volle trovare anche nel *Furioso*, anzi si fece qualche cosa di più: si tentò per il poema ariostesco quello che s'era già tentato per il Canzoniere del Petrarca e per il *Decameron* boccaccesco, cioè di spiritualizzarlo; sebbene, come io penso, all'efficacia morale dell'opera loro non credessero punto gli stessi autori, intesi solo a specular sulla popolarità di un libro famoso, e sulla curiosità dei lettori.

Dei due che s'accinsero alla strana impresa, l'uno è probabilmente un toscano: infatti la sua opera, intitolata *Il Furioso trasportato in argomento spirituale*, fu pubblicata a

Firenze (1589); l'altro è quel Cristoforo Scanello a cui furono attribuite le *Stanze sopra la morte di Rodomonte;* il suo *Primo canto dell'Ariosto tradotto in rime spirituali* fu pubblicato a Napoli nel '93.

Del primo di questi due opuscoli non ho saputo rintracciare un solo esemplare; potei bensì esaminare il secondo nella Trivulziana. È un canto di settantasei ottave (quante ne ha il primo nel *Furioso*), di cui solo le prime quattro ricordano in certi atteggiamenti di pensiero, nella scelta e collocazione delle parole, e finalmente nella rima le corrispondenti stanze del *Furioso;* nelle successive settantadue, che conservano per altro le stesse rime, l'autore, continuando l'argomento già annunziato, esporta i principi e i signori cristiani ad essere giusti e pii, a cercare il bene dei loro popoli, a non far guerre inique e disastrose. Cagione dei mali che affliggono il mondo, è l'invidia del demonio; e di qui (ott. 26) incomincia una specie di digressione sul Paradiso Terrestre e sul peccato di Adamo, che giunge sino alla fine del poemetto. Il libretto è molto raro; ne citerò qui la prima stanza.

Le doglie, i gran martir, l'armi e rumori,
Le crudeltadi e le ruine e 'l pianto
E l'umane discordie e i grandi errori
Del mondo pazzo e furioso io canto,
Che 'l Pastor sommo, i Re e gl'Imperatori,
Di risanarlo si potrà (*sic*) dar vanto
A quelle unire l'aiutrice mano
D'ogni Signore et principe Cristiano.

Altri tennero una via diversa. Essi tentarono di ridare ad Orlando la sua idealità leggendaria, di farne il perfetto tipo del cavaliere cristiano: e li aiutava nel loro intento sì la primitiva redazione della leggenda francese, e sì il ritrovarsi la vita dell' eroe descritta in alcuni antichi martirologi, come quella di un Santo.

Verso la metà del secolo il petrarchista Giambattista Filauro d'Aquila avrebbe composto, secondo attesta un contemporaneo « quindici canti in materia della saviezza di Orlando contro Lodovico Ariosto, chiamando il libro *Orlando Savio* »: ma il poema, di cui quegli diceva di possedere alcuni frammenti, non si ritrova più, nè certo lo videro il Crescimbeni ed il Quadrio, che pur lo citarono.

L'*Orlando Santo* del Graziano.

Si conserva invece, e fu stampato una volta nel 1597, due altre nel 1609 e nel 1659, l'*Orlando Santo* di Giulio Cornelio

Graziano (autore anche di un poemetto su la Vergine), del quale parlai diffusamente in altro mio studio. È in otto canti e contiene un'ampia e prolissa descrizione della rotta di Roncisvalle, tratta da un testo latino medievale, di cui ho invano fatto ricerca e che, come ho dimostrato chiaramente altrove, doveva esser condotto sulla cronaca del falso Turpino, su l'*Historia Caroli Magni*, attribuita erroneamente al famoso Iacopo de Voragine, e sul capitolo *De Sancto Rolando et Oliviero et aliis militibus martyribus* del *Catalogus Sanctorum*, compilato da Pietro De Nobili nella seconda metà del trecento.

Un suo lodatore scrisse che, se dobbiamo lode all'Ariosto, perchè colle sue molteplici invenzioni cantò più nobilmente le imprese di Orlando (*altius acta tulit*), ne dobbiamo non minore al Graziano, che le celebrò con più verità (*verius acta tulit*); ed un biografo afferma che scrisse l'*Orlando* in contrapposizione del *Furioso*.

Ora nel Graziano si leggono questi disgraziati versi:

Or come il Cavalier sì illustre e grande
Che non ebbe il maggior la Fede nostra,
Sendo temuto da tutte le bande
In pace e 'n guerra, in bagordar e in giostra,
L'odor di santitate oggi si spande
In cielo e 'n terra e 'l suo valor si mostra,
E far del nome suo sì poca stima
Di lui scrivendo in vano verso e 'n rima.

Non di leggiadre vaghe donne e belle,
Nè di stolti, infelici e tristi amanti,
Nè di ben finte favole e novelle
Aspettate d'udir con dolci canti,
Nè che salisca le fulgenti stelle
De le fisse parlando o de l'erranti,
Voi che porgete a li miei versi orecchio,
Ma gli affanni d'altrui dir m'apparecchio.

Ora qui l'Ariosto non entra, parmi, se non indirettamente, chè si contano a decine i poemi ne' quali si tratta delle imprese avventurose o d'amore del paladino. Se per altro il Graziano non scrisse propriamente l'*Orlando Santo* per contrapporlo al *Furioso*, mirò a distruggere le leggende profane formatesi intorno all'eroe francese, leggende eternate nel poema ariostesco. E così la guerra mossa alla leggenda in nome della verità storica, attesta, per altra via, che la poesia italiana, la vera e grande poesia che emana dal popolo, sul cadere del cinquecento è finita.

CAPITOLO QUARTO

La parodia del poema cavalleresco nel cinquecento.

L'elemento comico nella poesia cavalleresca. — La *Moschaea,* il *Baldus* e l'*Orlandino* del Folengo. — Poemetti burleschi dell'Aretino e d'altri.

Elementi comici nella letteratura romanzesca.

Che la poesia cavalleresca dopo l'Ariosto dovesse lentamente esaurirsi, lo dice anche la parodia di codesta forma letteraria apparsa in questo stesso secolo, anzi negli anni in cui faceva in essa le sue migliori prove l'arte italiana.

Badiamo bene: non c'è genere letterario che possa sfuggire alla parodia, e meno degli altri il genere romanzesco, caratteri del quale sono appunto la sublimità e l'esagerazione. Il sublime può dar facilmente nel ridicolo, e l'esagerato nel burlesco; se un personaggio grave accentua i suoi atti e passa il segno, muove facilmente a riso; e se un valente schermitore vi racconta le sue prodezze spacciando per vero quello che non è, voi gli negate fede, e vi vien voglia di metterlo in caricatura.

Di tali elementi grotteschi e ridicoli non difetta la stessa letteratura francese più antica: gli Italiani poi, forse perchè le leggende cavalleresche non dicevano nulla, o quasi nulla, al loro sentimento religioso e nazionale, di quegli elementi non si scandolezzarono, anzi, se mai, lasciarono correre quella vena di comicità che scaturiva talvolta dallo stesso racconto. Il Pulci, indulgendo al suo ingegno bizzarro, narrò in tono di scherzo le avventure di Orlando, senza aver punto l'intenzione di parodiare la cavalleria: nè tale intento ebbe il Boiardo, chè anzi, ammirando sinceramente il valore e la gentilezza de' suoi eroi, non fece mai compiere da loro imprese buffonesche: il suo scherzo non intacca mai l'anima del racconto, e il riso di lui non è già fine a se stesso, ma elemento artistico, e, sto per dire, necessario in un poema cavalleresco scritto da uno spirito colto ed eletto.

Dove propriamente (così almeno io giudico) si mostra per la prima volta la caricatura del racconto cavalleresco, è nel *Mambriano*.

I Saberiti sono sconfitti al suono di certi pifferi, sentendo il quale ed uomini e cavalli sono costretti a danzare pazzamente (III, 61-69). Quivi pure è il racconto del folle amore di Pinamonte. Il vecchio re, innamorato di Bradamante, accetta di pugnare con lei, ed è tale la sua impazienza di possederla, che di buon mattino si leva e si reca al luogo del combattimento. Quivi, avendo vegliato tutta notte, s'addormenta, ed è condotto da quella, per beffa, nel suo padiglione. Grande è la sua meraviglia quando si desta, ma la donna gli fa credere che l'ha abbattuto colle armi in mano; ed il vecchio innamorato ne rimane così persuaso, che dichiara sentirsi indolenziti « il cor, le coste, il petto, e quei precordi che attorno gli stanno », onde si manda a chiamare un barbiere, che gli trae « ben otto oncie di sangue ». Invano, per farlo rinsavire, i suoi gli raccontano una novella; egli è così cieco, che accetta perfino di danzare alla presenza della fanciulla, avendo indosso solo il farsetto. Ma sul più bello della danza cade in modo sconcio, e mostra ignude le parti vergognose, onde rimane vituperato (XV, 40; XVII, 20). *Un episodio del Mambriano.*

Questo racconto potrebbe stare benissimo in un poema eroico, per esempio nella *Secchia rapita*, dove (si noti la coincidenza, mettiamo pure fortuita) il conte di Culagna si crede ferito a morte in duello, e non ha pur ricevuto un colpo. Ma qui si tratta di parti brevissime di un lungo poema, nè sarebbe bene l'insistere a voler trovare nel *Mambriano* la parodia dei racconti cavallereschi: come di parodia non è da parlare affatto a proposito delle parti comiche del *Furioso* o dei *Cinque Canti*. Ad ogni modo se in un poema intenzionalmente serio, come il *Mambriano*, si sono introdotti siffatti racconti, non farà meraviglia veder sorgere da un momento all'altro la parodia. E la parodia vera, intenzionale, cosciente appare nel primo ventennio del secolo per opera del Folengo.

Al Folengo la critica letteraria moderna ha reso giustizia mostrando che, come la sua vita non fu di uomo vizioso, dato a turpi piaceri, implicato in amori riprovevoli, così le opere (a parte alcune intemperanze, cagionate da ragioni personali, ed alcune esagerazioni di moda) non sono il prodotto soltanto di un cervello balzano, ma hanno in sè elementi morali note- I poemi del Folengo.

voli, e contengono intendimenti satirici e parodiaci degni di considerazione. A me, naturalmente, tocca parlare di lui solo in tanto quanto egli o parodiò la poesia cavalleresca o la volse a satireggiare usi, costumi, difetti e vizi dell'età sua.

Le scritture del Folengo nelle quali apparisce più o meno evidente l'intenzione di satireggiare la cavalleria, sono tre: la *Moscheide*, il *Baldus* e l'*Orlandino*.

La Moschea. La *Moscheide*, o più propriamente *Moschaea*, è opera giovanile, scritta da lui in Bologna, dopo aver abbandonato il convento, e mentre studiava sotto il Pomponazzi; essa però fu pubblicata dall'autore solo nel 1521, insieme colla seconda redazione del *Baldus*. Vi si narra una guerra tra le mosche e le formiche, alleati di quelle i tafani, le zanzare, i moscerini, e di queste i pulci, le cimici, i ragni.

A Sanguileone, sire delle mosche, annunzia che Granestore, re delle formiche, ha fatto strage della sua schiera. Egli convoca un concilio, e si bandisce la guerra. Quando gli alleati sono giunti a Moschea, il re li passa in rivista, indi l'esercito sale sulle navi e fa vela verso il regno dei nemici (I). Questi, d'altra parte, si sono preparati alla difesa. Giunge, dopo aver perduto alcune delle navi in una fiera burrasca, l'eroico Siccaborono, re dei moscerini, e attacca le formiche: sopravvengono gli altri e la battaglia diventa generale (II). Le mosche muovono poi all'assalto della città, ma sono volte in fuga. Solo Siccaborono fa prodigi di valore, e uccide in duello Granestone, il re dei nemici; ma egli non può impedire la sconfitta de' suoi. Intanto gli dei assistono atterriti alla pugna e si vedono le mense imbrattate dagli avanzi dei corpi dei caduti. Siccaborono resta chiuso nella città, ma si difende bravamente, e riesce a porsi in salvo. Qui il poemetto rimane interrotto.

Classica ne è senza dubbio l'ispirazione, chè la *Batracomiomachia* attribuita ad Omero, era già nota in Italia, anche per traduzione fattane dal Sommariva, ma il contenuto di esso ci trasporta in pieno mondo cavalleresco. Infatti gli eroi, chiamiamoli cosi, del poema hanno gli stessi atteggiamenti dei cavalieri, e come loro si comportano nelle cose di guerra. L'azione generale poi (fatta eccezione per l'intervento degli dei) è tolta di peso dall'*Innamorato*, dove si narra la spedizione di Agramante contro Carlo Magno; il consiglio, la rivista, il viaggio per mare, la battaglia, l'assedio hanno perfetto riscontro nel

poema del Boiardo. Siccaborono, che per terra e per mare corre serî pericoli, è pretta imitazione di Rodamonte; la burrasca che sbatte quest'ultimo sulle coste di Francia, è qui quasi tradotta, e intere ottave trovano riscontro nei bizzarri e pur eleganti distici maccheronici del Folengo.

Il Bojardo, per esempio, così descrive Agricane, che pugna contro i nemici:

Nè lui se può da tanti riparare,
Dardi e saette adosso li piovia . . .
Rotto è il cimier, che penne non appare,
E il scudo fracassato in braccio avia:. . .

(I^a, I, 43)

e il Folengo traduce:

Vix reparare potest tantam se contra brigatam,
Iugiter armorum spissa procella fluit.
Spennachiatus erat cimmerus desuper elmum,
Spezzatur brazzus targa repente suus.

Eppure io non credo che il Folengo avesse propriamente di mira la satira del romanzo cavalleresco, e tanto meno che sia questa la sola opera nella quale appaia netta la premeditazione satirica della cavalleria. Chi giudicò a questo modo, ha scambiato il concetto di satira con quello di travestimento burlesco. Se bene si consideri, infatti, la materia della *Moschea*, che vi si trova? Un racconto tratto dall'*Innamorato*, nel quale al posto di guerrieri vediamo insetti, che si diportano, per altro, come esseri ragionevoli: anzi talvolta ci fanno perfino dimenticare d'essere insetti.

Dove sono qui le esagerazioni, i personaggi ridicoli, i colpi smisurati, le descrizioni caricate, il grottesco, il marchiano, elementi caratteristici della parodia? Eroicomico è dunque il poemetto, ma esso vuol essere considerato come il frutto d'un ingegno vivace e bizzarro, che trova gusto nel rinarrare in forma maccheronica e attribuendole ad insetti, imprese, lotte, avventure raccontate da altri sul serio: non vi si deve cercare un deliberato proposito di gettare il ridicolo sopra un genere letterario in voga.

Ma parodia vera e propria è invece il lungo poema maccheronico *Baldus*, attorno al quale l'autore cominciò a lavorare giovanissimo, e che apparve la prima volta nel 1517 (un anno dopo la pubblicazione del *Furioso*), ma contro il suo desiderio, in diciassette libri. Il poeta per altro vi spese attorno nuove cure, aggiunse otto libri, alcuni dei quali allargano la *Il Baldus*

tela del poema, altri ne compiono l'azione, che era come imperfetta, rinnovò lo stile, e lo diè fuori nel 1521, proprio nello stesso anno in cui usciva rinnovato anche il poema ariostesco. E nuove cure ebbe per rispetto all'arte una terza edizione, ma la volgata, diremo così, è quella del '21. L'argomento è nuovo e bizzarro: un cavaliere francese, discendente da Rinaldo, rapita Baldovina, fugge con lei in Italia. Trova ospitalità presso un contadino di Cipada, borgata del Mantovano, e quivi la donna si sgrava di un bimbo, Baldo, che viene allevato dal buon villano, perocchè la madre è morta dandolo alla luce, ed il padre peregrina per il mondo. Il fanciullo, appena ha imparato a leggere, s'abbatte in alcuni libri di cavalleria, il *Bovo d'Antona*, l'*Ancroia*, la *Spagna*, l'*Altobello*, l'*Innamoramento di Carlo Magno*, e l'animo naturalmente generoso s'infiamma, a quella lettura, del desiderio di compiere colla spada gloriose imprese. Lasciati da parte i libri di grammatica e di rettorica, egli comincia a menar le mani e piace ad un signore del paese, che, condottolo seco a Mantova, gli fa insegnare l'arte della spada. Divenuto poi, coll'astuzia, governatore di Cipada, sfoga il suo ardore battagliero dandosi con alcuni sozi, degni di lui, alle imprese più pericolose. Primeggiano tra quelli Fracasso, un discendente di quel Morgante, che aveva per arme un battaglio di campana; Cingar, un impasto di birboneria e di audacia, simile al Margutte del Pulci, e Falchetto, strano essere, mezzo uomo e mezzo cane, come il Pulicane del *Bovo*. Il figlio del villano a cui Baldo ha carpito l'eredità paterna, ricorre ai tribunali, assistito da Tognazzo, un uomo molto accorto per contadino; e il manesco discendente di Rinaldo viene, non senza grande contrasto, imprigionato. Gli amici pensano a liberarlo, ed anima della congiura è Cingar, il quale ne giuoca di tutti i colori ai nemici di Baldo, ai giudici, alla sbirraglia. Finalmente Baldo è liberato dall'astuto Cingar, ed allora essi, raccolti attorno a sè dei compagni, abbandonano il paese e si dànno a correre per il mondo, come cavalieri erranti, in cerca di avventure. Le loro imprese sono le stesse compiute dai cavalieri brettoni, con questo di più, che essi viaggiano per terra e per mare, nei paesi più remoti (trovano anche il padre di Baldo, che gli parla del suoi futuri destini) e hanno la ventura di intoppare la strada per cui si scende all'inferno. Nè tutto questo è già effetto del caso, ma si disposizione della Provvidenza, la quale li aiuterà colla sua grazia affinchè riescano

nel loro intento. Laggiù essi devono sostenere aspre lotte e contrasti, da cui escono vittoriosi; trovano pure la casa della Fantasia, dove penano i filosofi, ed un'enorme zucca, in cui soffrono duri tormenti coloro che hanno spacciato delle fole: scienziati, poeti, romanzatori. Il poeta lascia quivi nell'inferno i suoi personaggi.

Nel *Baldus* si possono vedere come un prologo e tre parti principali: la nascita e la giovinezza dell'eroe; i suoi casi fino a che viene liberato dalla prigione; le peregrinazioni per il mondo, ed infine il viaggio all'inferno.

La parodia della cavalleria

Il prologo e la parte seconda evidentemente sono stati ispirati al poeta dalla lettura dei racconti romanzeschi, e contengono la parodia del mondo cavalleresco; la parte prima è una rappresentazione satirica della vita borghese, l'ultima una parodia della *Commedia*. Del resto, ove si consideri che sono stati i poemi cavallereschi quelli che hanno (come a Don Chisciotte) fatto girar la testa a Baldo, si conchiuderà che la parodia involge, per dir così, tutta l'opera. Anche la descrizione del viaggio dei tre compagnoni all'inferno, che è compresa nei tre ultimi libri ed è stata aggiunta all'edizione del 1521, oltre che dalla *Commedia*, può essere stata suggerita al poeta, almeno in parte, dai poemi cavallereschi, dal *Guerrin Meschino*, dall'*Ugo d'Alvernia*, dallo stesso *Furioso*. Anche dal *Furioso*, chè il bizzarro mantovano, se indendeva realmente gettare il ridicolo su tutta quella fungaia di poemi cavallereschi che erano pullati in Italia fra il tre e quattrocento, e continuavano a stamparsi sul principio del cinquecento, aveva troppo vivo il pentimento dell'arte, sì che non gustasse opera come il *Morgante*, l'*Innamorato*, il *Furioso*. Il fatto stesso che di qui egli ha tratto molti elementi del suo racconto, dimostra che li apprezzava altamente; e allo studio del poema ariostesco devesi attribuire quel di più d'arte e di finitezza che troviamo della seconda redazione del poema. La quale arte si manifesta specialmente nella evidenza con cui sono ritratte le scene più varie, nella vivezza con cui dipinge i suoi personaggi, ognuno dei quali ha un suo carattere che non si smentisce mai, nella vena inesauribile dei paragoni e delle immagini.

Tutto questo poi acquista maggiore attrattiva del tono comico del racconto. La comicità del *Baldus* mal si saprebbe definire col guizzo di una parola, e non sarebbe esatto nemmeno dirlo poema eroicomico, sebbene così sia stato designato più

tardi da un traduttore. Ora essa consiste nella sostanza, cioè in un racconto ridicolo di imprese impossibili e di ardimenti smisurati, ora nella forma, cioè negli elementi particolari d'un racconto sostanzialmente serio, nell'atteggiamento d'un personaggio, nel suo aspetto, nelle sue parole, nei termini di confronto a cui ricorre il poeta. Una volta è una scenetta della vita reale naturalmente ridicola, un' altra è una scena fantastica che riproduce, con intendimenti satirici, scene reali; ora è la sproporzione tra la contenenza e la forma, ora lo scherzo equivoco, ora il motto arguto, ora la beffa maliziosa, ora l'allusione; il tutto poi in quella lingua così, mi si passi l' espressione, suggestivamente comica, dove la maestà del latino contrasta colla volgarità dialettale della fonetica e del lessico, in quei versi a cui nulla mancherebbe per essere bellissimi esametri, fuorchè i vocaboli veramente latini.

L'Orlandino. Le due opere esaminate sono in latino maccheronico; in italiano dettò il Folengo nel 1526 un poemetto *Orlandino*, che del resto ha relazione col *Baldus*, in quanto che vi si racconta con più largo svolgimento e con molte digressioni ed episodi quanto era stato narrato quivi nei due primi libri. Ci ha per altro questa differenza, che nel *Baldus* i casi di Milone e di Berta e la fanciullezza di Orlando sono come travestiti, e i nomi stessi sono cangiati; nell'*Orlandino* il poeta versifica propriamente l'ingenuo racconto dell'ultimo libro de'*Reali di Francia.* Precede una specie di introduzione, nella quale il Folengo, dopo aver invocato la protezione di Federico Gonzaga, marchese di Mantova, chè « mangian e bevon anco le Camene », sfoga il suo sdegno contro gli inetti compositori di poemi cavallereschi, i quali spacciano fole e menzogne.

Egli infatti, trasportato per opera delle streghe sopra un montone nella Gozia, ha trovato sotto un pietrone centocinquantamila volumi, tra cui « quaranta deche » di Turpino; tre di esse sono state tradotte in lingua nostra, dai quattro poeti romanzeschi celebri che lo han preceduto: dal principio della prima egli ha tolto quanto sta per narrare.

Ma Trabisonda, Ancroia, Spagna e Bovo
Coll'altro resto al foco sien donate:
Apocrife son tutte e le riprovo
Come nemiche d'ogni veritate.
Bojardo, l'Ariosto, Pulci e 'l Cieco
Autenticate sono, ed io con seco.

Passa poi in rivista i principali baroni francesi, introdu-

cendo in codesti primi canti tante stranezze e digressioni, che difficilmente si saprebbe trovare il filo che lega insieme le varie parti, e solo nel quarto viene a dire che Milone, innamorato di Berta, è nascosto dalla cameriera Frosina nella stanza di costei, e udito con quanto affetto quest'ultima parla di lui, le si appalesa e la sposa. Poco appresso, caduto in disgrazia di Carlo, per aver ucciso uno de' Maganzesi, rapisce la fanciulla. Imbarcatisi sopra una nave, sono dalla bufera trasportati in Italia. Berta, presa da Raimondo, un signore calabrese che vorrebbe abusare di lei, uccide l'audace e dopo aver errato lungamente per il paese, sola ed incinta, è accolta nella casa di un pastore presso a Sutri, dove si sgrava di un bel maschio.

Al momento solenne una frotta di lupi arrivano urlando alla caverna, onde il bimbo « per nome poi fu detto Orlando ». Il fanciullo cresce forte e robusto e si fa rispettare da ognuno.

Dopo infinite altre digressioni, tra cui la novella dell'abate Grifarrosto, con un disinvolto e malizioso « qui conta l'autore » il Folengo dice che Milone si ricongiunge finalmente con Berta.

Ma qui il poemetto finisce, forse perchè il poeta ha già detto quanto gli frullava nella bizzarra fantasia, e d'altra parte il racconto romanzesco non è che un pretesto alla satira. Invero non sa trovare altra ragione del suo arrestarsi a questo punto, se non che egli teme, continuando, di attediare il lettore.

> Potrei scriver ch'Orlando, fatto grande,
> Col suo cugin Rinaldo armati insieme
> Si ritornaro d'Asia in queste bande;...
>
> Ma voglio questa impresa sia d'altrui,
> C'ho detto assai, Signori, e forse troppo.

La materia del poemetto, come ognun vede, è di due specie, cavalleresca e, chiamiamola così, satirica, e quest'ultima comprende due buone terze parti di tutto il racconto; nè lo nasconde il poeta, il quale confessa sinceramente:

> Io dunque d'Orlandino canto poco
> Et molto piango de l'altar di Cristo.
> In fingermi pitocco movo a gioco.

Valore etico e letterario.

Il corpo stesso del poema, costituito dall'incontro di Milone e Berta, dalle loro avventure, dalla nascita di Orlando e dalla sua puerizia, esce, in qualche modo, dai racconti veramente cavallereschi. De' vari personaggi, il solo Milone (a prescindere da Orlando ancor fanciullo) appartiene alla cavalleria,

ed egli scompare ben presto dalla scena, per ricomparire solo all'ultima ottava dell'ultimo canto (VIII, 86), improvvisamente, per un capriccio del Folengo, che di questa strana apparizione getta la colpa sull'autore. Osserva poi giustamente qualche critico, che lo scherzo non si diffonde su ogni parte del racconto, nel quale vi hanno anzi tratti veramente epici, e che lo stesso Milone è ritratto con le sembianze del vero eroe. Se ne deduce quindi che la satira della cavalleria era forse nell'intenzione dell'autore, meno che la satira di altre magagne della società, quali la falsa religione, l'ipocrisia, la storta educazione dei fanciulli; e meno che il proposito di esporre opinioni religiose troppo libere, e di sfogare il suo sdegno contro gli stranieri.

È bello infatti sentire il poeta parlare con orgoglio dell'Italia (II, 59), imprecare a Francesi e Tedeschi che ne occupano il bel suolo (I, 43), e augurare un canchero ad ogni italiano, ricco o povero ch'egli sia, il quale « desidera in nostre stanze il tramontano ».

Il Gaspary vede la satira anche nella lingua, che non è di tipo toscano, ma intrisa di elementi dialettali, infiorata di idiotismi mantovani e di latinismi, adoperati con intendimenti burleschi. Si noti per altro che l'*Orlandino* è stato scritto dal poeta in poco più di due mesi.

L'opericciuola del Folengo fa pensare a quella omonima dell'Aretino, che abbiamo già visto non fortunato scrittore di poemi cavallereschi.

L'*Orlandino* dell'Aretino

L'*Orlandino* è la vera caricatura, grossolana e plebea, del racconto cavalleresco. L'Aretino non è mosso a scrivere da intendimenti morali o satirici, nè prende a pretesto le finzioni romanzesche per isfogare risentimenti personali, sdegni rancori. Si direbbe che lo muova una cotale stizza contro quegli eroi di cui altri aveva saputo con tanta arte narrare le gesta, mentre a lui non avevano saputo ispirare che mediocri componimenti, di cui era scontento egli stesso. Le prime ottave del poemetto ci trasportano subito in mezzo alla volgarità più triviale. L'Aretino incomincia col caricare di improperi l'innocente Turpino a cagione del quale « ciascun poeta e ciarlatan valente » spaccia tante fole, che « d'aprir bocca si vergogna il vero »; per colpa di lui il Pulci, il Bojardo, l'Ariosto « si cacciano dietro » tante carote, e lo stesso « gran Pietro Aretino, vangelista e profeta », fa dire a Marfisa un sacco di bugie!

Che eroismo! che gentilezza cavalleresca! Carlomagno fu « un cacapensieri », Gano un « trufatello », Rinaldo un « uomo bestial senza cervello », Angelica, Bradamante, Marfisa, Alcina delle donnacce. Egli solo, l'Aretino,

> che pel ciel vola
> Con quel lume ch'è il sol da mezzo Agosto,

dirà, ora, il vero. Ma chi dovrà invocare nume propizio al suo canto? Non Marte, ch'è un poltrone, nè Cupido, una birba, ma un giovinetto « più bello di Narciso », che a Venezia doveva avere un nome d'infamia.

I paladini sono a tavola e mostrano il loro valore e il loro animo gettando sguardi furibondi su galline e pernici, stendendo « l'invitta mano » su innocenti galline. Or fosti tu, esclama Astolfo volgendosi ad un cappone,

> quel valent'uom di Mandricardo
> Che in pezzi ti farebbi adesso adesso.
> E detto ciò, pien d'animo gagliardo,
> In due bocconi, con terribil possa,
> Lo divorò con furia in carne et ossa.

E Rinaldo assale eroicamente un fagiano, Orlando una gallina. A un certo punto Oliviero tira un quarto di montone addosso a Gano, che cade tramortito, ma risentitosi giura aspra vendetta:

> Et per questa cagione in Roncisvalle
> Condusse Orlando a morir con sua gente,
> Et chi dice altro, mente stranamente.

Sopraggiunge un nemico a sfidarli, ma ognuno è sordo alla voce dell'onore; Orlando stesso si ritira colla scusa d'andar « a fare un servizio ». Finalmente Astolfo si decide a scendere in campo, ma vuol prima confessarsi e far testamento. Poi di nuovo nicchia; alla fine, sollecitato da Carlo, svergognato dal nemico, muove contro di questo, vomitandogli contro delle ingiurie e minacciandolo altamente; senonchè al primo urto cade al suolo, e domanda pietosamente al rivale di risparmiarlo, il che ottiene facilmente.

Siamo alla sesta stanza del canto secondo, e il poemetto è incompiuto. L'invenzione, dati gl'intendimenti satirici dell'autore, è felice, e se ne gioveranno un secolo dopo il Tassoni, per il duello fra Titta e il conte di Culagna, e il De' Bardi: ma la caricatura è grossolana, esagerata, la forma non ha avuto le cure sapienti di chi scrive con vero sentimento d'arte. Io

scherzo è sguaiato, talora osceno, come si può aspettarsi da tale autore. Mancava a lui il sentimento non mendace che accendeva l'animo del Folengo, la fine arguzia dell' Ariosto, la festevolezza del Berni: anche nel satireggiare egli non sa adoperar altra arma che l'invettiva, lo scherno, le contumelie, e le figure da lui ritratte ti muovono più a nausea che a riso. Ad ogni modo può piacere questo breve racconto (e se non fosse breve, finirebbe coll'annoiare) per certa « franca e rude originalità », e piacque infatti nel cinquecento, in cui fu stampato a parte, travestito, rimutato, e fece le spese al buon tempo di tutta una generazione.

Quando ponesse mano all' *Orlandino*, scritto probabilmente nel giro di pochi giorni, non sappiamo; certo dopo aver pubblicato la *Marfisa*.

L'*Astolfeide*.

Di questo stesso tempo sarà l'*Astolfeide*, altro poemetto giocoso rimasto incompiuto, e che mi è noto per quanto ne scrisse il Gauthiez, il quale trovò in una biblioteca di Francia l'unico esemplare noto. Il titolo è questo: *Astolfeide . . . . che contiene la vita e fatti di tutti li Paladini di Francia et di dove nacque la casa di Maganza et chi fu Gano et di che gente et conditione fu la sua genealogia, cosa bellissima di amore et gran battaglie d' Orlando et di Rinaldo.* Non badiamo al titolo, in cui probabilmente l'Aretino non ha parte, e che non risponde affatto al contenuto del poemetto. Nel quale l'autore, riproducendo quasi l'argomento dell'*Orlandino*, racconta che i paladini stavano scaldandosi al fuoco, quando il gigante Arcifanfano appare davanti al castello e li sfida a battaglia. Essi non gli dànno retta, ma poi si fanno coraggio e muovono contro di lui. Il gigante è preso e, per consiglio di Turpino, evirato; e l'operazione è quivi descritta. Ma anche questo poemetto è rimasto al terzo canto: l'Aretino dovette forse confessare a se stesso che nemmeno la poesia eroicomica era per lui.

Non sono un poemetto eroicomico, come farebbe supporre il titolo, *Le semplicità over gofferie de' Cavalieri erranti contenute nel Furioso* (senza indicazione alcuna) di Bartolomeo Orivolo, trevisano, autore del *Ruggero* già ricordato. In quelle settantasette stanze l'autore passa in rivista i personaggi ariosteschi, dicendo sul loro conto quello che gli frulla per il capo, ragionando de' loro atti e delle loro parole e intercalandovi scherzi grossolani o salaci; il tutto senza alcun sentimento di arte, « in lingua di contado ».

Altri poemetti

Cito appena un raro poemetto d'anonimo: *Le valorose prove degli arcibravi Paladini, nelle quali intenderete i poltroneschi assalti e le ladre imprese e' porci abbattimenti e' ladri gesti, gli scostumati vitii e le goffe nomee, nuovamente composte* . . . , stampato a Firenze nel 1568. È un volgarissimo racconto, di una sessantina di ottave, distribuite in due canti, nel quale si accenna a ridicole imprese di Carlo Magno. Codesta sciatta parodia fu confusa dai vecchi critici colle *Stanze sopra la rabbia di Macone*: diciasette ottave, piene di strampalerie, e scritte per scimmiottare il racconto epico de' cantastorie, le quali furono a torto attribuite al capitano Piero Strozzi anche da editori moderni.

Tirando adunque la somma, che cosa ci dà il cinquecento in materia di poesia eroicomica? Se consideriamo che i poemetti ricordati per ultimi non hanno alcun valore letterario, che quelli dell'Aretino, brevi ed incompiuti, sono stati scritti, forse, in un momento di sconforto per la mala riuscita di un vero poema cavalleresco, dobbiamo dire che il solo Folengo trattò felicemente questo genere letterario; ma l'azione di genere cavalleresco è in lui più che altro un pretesto per esporre le sue idee su gli usi, le credenze, i vizi dell'età sua; e ad ogni modo egli non satireggia il romanzo cavalleresco per se stesso, ma le inette composizioni, senz'arte nè gusto, che erano la delizia del pubblico meno colto. La parodia tocca i guastamestieri, non i veri artisti, non il genere in sè, ma in quanto pretendevano trattarlo e gustarlo dei poeti ed un pubblico che non erano preparati a ciò. Infatti, nonostante lo scherno gettato sui poemi di cavalleria, questo continuò la sua naturale evoluzione, fu trattato da artisti non mediocri, cedette la parte migliore e ancora vitale di sè al Tasso. Solo nel secolo successivo, spenti gli ultimi bagliori dell'ideale cavalleresco, esso finirà del tutto, o meglio diventerà strumento di riso o esercitazione piacevole di qualche solitario letterato.

CAPITOLO QUINTO

Il poema cavalleresco nel sei e nel settecento.

Poemi cavallereschi del seicento. — L'elemento romanzesco nei poemi eroici. — La parodia. — Le ultime propaggini del romanzo cavalleresco.

Il poema cavalleresco nel seicento.

Abbiamo visto come il poema cavalleresco, mutatesi le condizioni morali della società e trasformatosi il gusto letterario, si fosse venuto, attraverso il cinquecento, modificando esteriormente, e (se è permesso adoperare un' espressione un po' cruda, ma efficace) nella lotta per la propria esistenza, avesse dovuto adattarsi all' ambiente e cambiar quasi sua natura. Per altro nemmeno questo bastò a mantenerlo in vita: esso era fatalmente destinato a scomparire, come forma letteraria rispondente ad altri tempi e ad altri costumi. Infatti nella prima metà del seicento esso non esiste quasi più, o assume le parvenze del poema epico, e come tale tenta mantenersi le grazie del pubblico: ma ben presto, coinvolto nella stessa sorte destinata al poema eroico non è più preso sul serio, e deve acconciarsi a diventare ridicolo. Fuor di metafora, i poemi cavallereschi puri nel seicento si contano sulle dita; abbiamo invece de' poemi epici che fanno larga parte al genere romanzesco, o dei poemi burleschi, varì di intendimenti e di natura.

De' poemi cavallereschi puri il *Guidon Selvaggio* (Venezia 1649) di Pietro Michiele, incompiuto, è pressochè sconosciuto; fu ammirato invece il *Ruggero* del Chiabrera, che vide la luce postumo nel 1653.

Il *Ruggero* del Chiabrera.

Nel suo *Ruggero* il Chiabrera continua la materia del *Furioso*, narrando come Alcina, alla quale la sorella, la saggia Logistilla aveva tolto il regno, imprigiona questa. Melissa sollecita Ruggero a liberarla, ed egli, ammaestrato da Atlante, si presenta ad Angelica pregandola che gli dia il famoso anello incantato; ma ella, per consiglio d'Amore, ricusa; anzi Ruggero è imprigionato da Morgana, per far piacere ad Alcina.

Sofia ad istanza di Bradamante, di Malagigi e di Atlante comanda a lo Scaltrimento di liberarlo; e questi fa spuntare una fiera gelosia nell'animo delle due amanti di Ruggero, sicchè Morgana, per dispetto, scioglie il cavaliere, il quale, vincendo ogni sorta d'incanti, giunge a Logistilla e la libera.

Il poema, in verso sciolto, ha tono del tutto epico, sebbene in qualche luogo si accenni alle imprese compiute dall'eroe nel *Furioso;* vi abbondano i personaggi allegorici, ed accresce gravità al racconto il verso sciolto. Basta citare, perchè s'abbia un'idea di codesto poemetto, le prime parole rivolte da Ruggero ad Angelica:

Donna, che di virtute e di beltate
Splendi per modo tal, che di bon grado
Ti s'inchina ogni cor, s'unqua mia destra
Adoprata si fosse in tuo servizio,
Più francamente oggi farei mio prego. (c. IV).

La leggiadra e astuta fanciulla, creata dalla fantasia del Bojardo, è divenuta, dopo un secolo o poco di più, personaggio del tutto serio ed è rappresentata nello stesso atteggiamento che le eroine de' poemi classici!

Di altri poemi d'argomento romanzesco non ho notizia; giova per altro notare come si ristampino nel seicento molti poemi cavallereschi, composti nel secolo antecedente, e non soltanto opere le quali, come il *Furioso*, s'imponevano all'ammirazione del pubblico, ma anche inette composizioni di oscuri letterati: per esempio, ha ben sette ristampe il *Guidon Selvaggio* di A. Legname (a cui si cambiò il titolo in quello di *Prodezze di Rodomonte*), sei i *Quattro canti di Ricciardetto innamorato* del Civeri e via via. Questi libri evidentemente dilettavano il grosso pubblico, che in essi cercava un pascolo alla fantasia, non il diletto estetico; ma anche di queste tendenze di un'età deve tener conto lo storico. Così non è a tacere di un singolarissimo libro, uscito nella seconda metà del seicento, dal titolo: *Viaggio in Ponente a S. Giacomo di Galizia e Finisterre,* del quale ho rinfrescato la memoria in un mio studio sulla rotta di Roncisvalle, e che ha avuto poi un illustratore quale invero non meritava, in Gaston Paris. Lo scrisse Domenico Laffi, oscuro letterato bolognese, autore di una tragedia e di altre descrizioni di viaggi a Lisbona ed in Terrasanta. Egli afferma di essere andato a Roncisvalle, di avere visitato una Chiesa, dove sono seppelliti gli eroi francesi morti

Un curioso libro.

tra quelle gole, di aver veduto proprio il corno e la spada di Orlando. Il buon bolognese, la cui relazione fu, per così dire, discussa da Gaston Paris sul luogo stesso che fu meta del suo pellegrinaggio, cioè a Roncisvalle, non racconta, come parrebbe a prima vista, delle panzane; ciò che egli ha veduto, esiste realmente; solo che egli crede ciecamente nella autenticità di quei ricordi e, scrivendone in patria, fa qualche confusione, cioè riferisce in buona fede di aver veduto in una chiesetta presso il luogo della battaglia, ciò che invece gli è stato mostrato nel museo di Madrid ed altrove.

« Entrammo sotto un gran voltone dentro dal quale a mano dritta vi sono di moltissimi sepolcri antichi, dentro de' quali si conservano le ceneri di molti Re, Duchi, Marchesi, Conti, Paladini e Signori, che morirono in quel gran fatto d'armi, memorabile per tutti i secoli.

A mano manca poi è la Chiesa maggiore, la quale è antichissima: la fece già fare Carlo Magno e vi diceva Messa il Vescovo Turpino . . . . Avanti di detto altare (l'altar maggiore), evvi una grande e grossa ferriata, e molta alta, alla sommità della quale vi è attaccato il corno d' Orlando, della lunghezza circa due braccia, et è tutto d'un pezzo, ha una fessura da una parte, dove esce il fiato, la quale dicono che gli la fece allora, quando sulla cima de' Pirenei il suonò, per chiamare Carlo Magno, che stava attendato a S. Giovanni di Piediporto, aspettando il detto Orlando, quale era andato a pigliare il tributo da Marsiglio re di Aragona. Qui vicino a detto corno vi sono due mazze ferrate, una di Orlando, l'altra di Rinaldo, da loro adoprate nelle battaglie, le quali portavano attaccate agli arcioni.

Egli poi crede suo debito narrare per disteso l'eccidio dei cristiani, deducendolo come afferma, *dalla Rotta di Roncisvalle et altri autori*, e nel suo racconto sono alcuni tratti ignoti alle redazioni antiche e recenti di quella leggenda. Il suo libro ha avuto tre altre ristampe, tanto vivo era ancora l'interesse per i racconti cavallereschi.

Ma la nostra attenzione sarà più utilmente rivolta ad alcuni poemi eroici, sui quali è manifesto l'influsso della poesia cavalleresca.

Nota giustamente il Belloni che la polemica su l'Ariosto ed il Tasso, o meglio sul poema epico ed il romanzesco, ha nel seicento una pratica soluzione, in quanto si accetta come legittima la fusione tra gli elementi propri di quelle due forme letterarie: tutti vogliono seguire il Tasso, ma in realtà risentono dell'influsso dell'Ariosto, ed inconsapevolmente lo imitano. Io non so se sia esatto dire che questa imitazione non è cosciente: chè, se in alcuni di quei poemi la parte romanzesca pare quasi essersi introdotta a forza, e quasi malgrado l'autore, in altri essa penetra in larghissima misura, ed hanno parte notevolis-

sima nell'azione Orlando, Rinaldo, Bradamante, Ruggero non solo, ma anche Ferraù, Sacripante, Angelica.

Poemi eroico cavallereschi.

Dirò qui qualche cosa solo di quei poemi epici, che ci presentano appunto codesta mescolanza con elementi romanzeschi. Ognun vede che, non potendosi alterare una leggenda la quale aveva ormai messo così profonde radici, era necessario scegliere argomenti epici nei quali potessero ragionevolmente aver parte i cavalieri carolingi; e un argomento cosiffatto si presentava spontaneo nella spedizione di Carlo Magno contro i Longobardi, al quale aveva già rivolto la mente il Tasso.

Lo stato della Chiesa liberato di G. Gabrielli.

Il primo poema in ordine di tempo è *Lo stato della Chiesa liberato*, del senigallese Girolamo Gabrielli, uscito nel 1620. Ravenna è assediata da Desiderio, e un esercito di Romani muove per liberarla. Giustino, il più forte fra essi, combatte sotto le mura della città in singolar certame con Rosmonda, una fanciulla che tratta l'armi con maestria e coraggio. Il duello è interrotto, e Giustino si ritira in un chiostro a sanar le sue piaghe. Quivi ha una visione: potrà visitare i regni d'oltre tomba, se riuscirà, prima, ad uccidere il mago Licofronte e coglierà un ramo d'oro da un albero che cresce in una foresta meravigliosa. Giustino compie queste imprese, e può così fare il suo viaggio oltramondano. Intanto Iddio stabilisce di concedere vittoria a Carlo Magno, che, richiesto di aiuto dal papa, si prepara a discendere in Italia, accompagnato dai suoi baroni, Orlando, Rinaldo, Ruggero, già sposo di Bradamante, Gano, Turpino. La guerra è condotta da ambe le parti con grande bravura, chè anche Desiderio è forte di alleati ed ha nel suo campo Oronte, un guerriero che osa affrontarsi con Orlando; anzi un duello tra questi due, in cui il pagano resta ucciso, finisce la contesa. Al racconto principale s'intrecciano molti episodi secondarî, vendette, innamoramenti, diserzioni di cavalieri sviati dal campo dall'amore di qualche donzella. Ruggero muore per tradimento di Gano il giorno in cui Bradamante dà alla luce un bambino, e Marfisa, divenuta sposa di Guidone, ne vendica la morte insieme colla cognata. Quest'ultimo episodio si collega strettamente colla materia del *Furioso*, e dal poema ariostesco è imitato anche il modo di intrecciare i racconti, spezzandoli e riallacciandoli opportunamente, per renderli più interessanti.

Lasciando da parte l'*Italia liberata* di Onofrio d'Andrea, mediocrissimo poema che svolge lo stesso argomento e nel quale

Il Carlo Magno di G. Garopoli.

ci si fanno innanzi Rinaldo, Guidon Selvaggio ed altri personaggi romanzeschi, diamo uno sguardo al *Carlo Magno ovvero La Chiesa vendicata* di Girolamo Garopoli. Il titolo farebbe pensare ad un poema epico, anzi religioso, ed infatti n'è argomento la contesa tra i Longobardi ed i Franchi, venuti in soccorso del pontefice: ma invece esso è di pretta imitazione ariostesca, anzi « dal *Furioso* oltre al peculiar carattere della azione, sono imitati i modi dello svolgimento, e discendono per dritta linea le fila dell'intreccio ». In un certo senso si direbbe che esso è, nella parte romanzesca, una continuazione del *Furioso*. Così Ferraù, che l'Ariosto ci presenta per l'ultima volta abbattuto da Bradamante e in colloquio con Ruggero, vien qui stimolato da Aletto a mettersi dalla parte dei Longobardi e combattere con essi. Sacripante, che andava « dietro alla pista » di Angelica (XXXV, 56), continua nel poema che stiamo esaminando, la sua inchiesta: giunto ad un ruscello, indossa le armi fornitegli dall'ombra di Argalia, dopo aver deposto le sue, che sono invece prese da Medoro, il quale aveva per gelosia abbandonata Angelica. Questa, andando in cerca di lui, corre vari pericoli: una volta giunge in buon punto a liberarla Marfisa, che ella non riconosce, e della quale s'innamora credendola un maschio. Non manca poi nel poema il solito episodio del cavaliere più forte del campo cristiano, schiavo dei vezzi di una donna, che qui si chiama Ermidora. Lotario per amore di lei difende un trofeo, il quale, finchè stava diritto e saldo, era come, la salvaguardia del regno Longobardo. Sopraggiunge poi, per volere divino, a liberarlo dall'incanto e restituirgli la coscienza del suo dovere, Luigi, vivente nell'antro di Isvar, e solo allora può aver fine la guerra ed i cristiani riportano vittoria.

In questo poema la parte romanzesca contrasta apertamente colla parte epica del racconto, e non mancarono di rilevarlo i critici del tempo, uno dei quali censura il Garopoli di aver introdotto troppi incanti, la qual cosa « oltre che deroga alla gravità del coturno eroico, ha di vantaggio un grave sentore di fantasia romanzata »: giudizio altrettanto goffo nella espressione, quanto vero nella sostanza. Se ne difende l'autore in una specie di apologia, e cita il meraviglioso dei poemi antichi e della *Gerusalemme*, e « le operazioni degli angeli e dei demoni »; ma la somiglianza tra le due specie di meraviglioso non ha qui che vedere. Eppure la parte romanzesca è forse la migliore del poema! Leggasi quel tratto (imitato dal

Furioso) in cui si descrive Angelica che sogna il suo Medoro oppresso da un gigante, e svegliatasi, trova il letto deserto (VI, 77-96), e l'altro in cui Sacripante, andando in cerca dell'amata donna, vede scolpiti negli alberi i nomi di lei e di Medoro (XI, 7-14), imitazione non infelice del noto episodio ariostesco.

La caduta de' Longobardi di S. Boldoni.

Per altra via si mise Sigismondo Boldoni, uno, forse, dei meno infelici seguaci del Tasso, che scrisse *La Caduta de' Longobardi*, ma non potè nè condurla a termine, nè limare la parte già composta.

Si affrettò a pubblicarla con qualche aggiunta il fratello Nicola, appena seppe che il Garopoli aveva composto il suo *Carlo Magno*, affinchè l'autore non paresse in qualche modo un plagiario, chè la tela del poema è pressapoco la stessa. Anche qui riappariscono alcuni de' personaggi romanzeschi, i quali, per altro, non hanno una parte considerevole nel poema, e si vedono come nella penombra, mentre risplendono di viva luce Vittorio, Torrismondo, Ermelinda, Rachiso, Rosmonda. Ad ogni modo la parte romanzesca è ugualmente notevole, e frequenti sono gli episodi, specialmente amorosi. Lasciando stare quanto il poeta racconta intorno alle imprese dei cavalieri di Carlo Magno (s'avverta che è già succeduto l'eccidio di Roncisvalle), troviamo anche qui donzelle innamorate, o rapite da' corsari, o racchiuse in palazzi incantati, che alla scorza degli alberi affidano la storia dei loro amori; incantesimi, per cui si odia o si cerca a morte chi prima si amava; maghe recate a volo per l'aria da' demonì, naufragi, fughe, inseguimenti: e tali racconti sono sapientemente intrecciati coll'azione fondamentale.

Del resto, codeste parti romanzesche, le quali pur piacevano ancora a' lettori del seicento, non bastarono a dare ai poemi citati la popolarità che forse speravano i loro autori. Gli elementi erano quegli stessi con cui il Bojardo e l'Ariosto avevano intessuto i loro immortali poemi, ma ormai erano sfruttati, e non poteva infondere ad essi quasi come nuova vitalità il cambiarne la parte esteriore. Nè fu miglior consiglio introdurvi gli stessi eroi carolingi, rappresentandoli con colorito veramente epico e restituendo ad essi la loro idealità leggendaria. Ormai da più di un secolo il pubblico era avvezzo a figurarseli quali li avevano dipinti que' due sommi, e farne de' personaggi da poema eroico era come snaturarli.

Come poteva un lettore di qualche coltura non avvertire il contrasto tra il tipo tradizionale di Rinaldo, impetuoso, leggero, pronto di lingua e lesto di mano, e il Rinaldo dipinto dal Garopoli, che va al papa ambasciatore di Carlo Magno, assiste ad un banchetto dato in suo onore, narra quivi le prime vicende della guerra, e poi, eccitato da Adriano, si reca a Venezia, a trattare col Doge, ed è spettatore di regate e feste con cui si solennizza l'alleanza tra la repubblica ed i Francesi! Che se alcuno è ritratto in modo conforme alla tradizione, egli ha ormai l'uniformità e la rigidezza del tipo, non le movenze e l'atteggiamento del personaggio vivo e vero; il che l'espone più facilmente alle risate della folla. E la folla rise veramente nel seicento alle spalle di questi e d'altri eroi!

La poesia eroicomica.

S'è già veduto come nel secolo decimosesto non si avesse una vera fioritura di poesia eroicomica, parodiante la poesia cavalleresca. Il Folengo si scaglia piuttosto contro i poeti guastamestieri che contro il genere in se stesso, e l'Aretino si direbbe che prenda a scrivere l'*Orlandino* e l'*Astolfeide* per la stizza di non aver saputo mettere insieme un buon poema. Nè l'uno nè l'altro poi vuol gettare il ridicolo sopra quello che ancor rimaneva vivo delle consuetudini cavalleresche, sopra le giostre d'amore, così frequenti nel cinquecento, sopra lo spirito guerresco, il desiderio di gloria, l'ammirazione del valore, la galanteria, quant'altro insomma era come l'espressione dell'ideale cavalleresco.

Ma nel seicento codesto ideale è ormai tramontato, e non ne restano più tracce nella vita. Invece che a giostre e torneamenti, si prende diletto agli spettacoli teatrali, ai melodrammi, alle commedie improvvisate; l'esercizio delle armi diventa mestiere, i cavalieri preferiscono conquistare l'amore della loro donna colle grazie della persona, la raffinatezza dei modi, la preziosità dei madrigali, anzichè che vincendo un avversario, o facendo un bel colpo di spada; e il cicisbeismo sostituisce l'amore cavalleresco. Davanti a que' cavalieri azzimati, eleganti, cingenti al fianco la spada, ma curanti solo le mondizie della persona, tronfi e orgogliosi non per coscienza del proprio valore, ma per la nobiltà del sangue, per il numero de' loro titoli, per lo sfarzo delle vesti, doveva sorgere spontaneo negli animi un sentimento di disprezzo, e venir su le labbra dell'osservatore lo scherzo pungente. Gli spiriti adunque erano naturalmente disposti a non prendere sul serio i racconti

di imprese eroiche, di ardimenti personali, di epiche avventure; e pur tuttavia inetti compositori si ostinavano a scrivere poemi intenzionalmente seri, a intessere lunghi racconti, nei quali cavalieri di fama tradizionale o personaggi di recente creazione conducevano a termine gloriose imprese; se c'era quindi secolo nel quale dovesse fiorire il poema eroicomico, era questo il seicento.

Aggiungi che, mentre, da un lato, o si spegnevano o andavano perdendo l'antico lustro e splendore famiglie nobili di vecchia data, una borghesia ricca, orgogliosa, intrigante, col lusso, col mestiere dell'armi, coi « compri onori » cercava di sollevarsi all'altezza di quelle, e i puntigli, le rivalità, le soperchierie dovevano offrire uno spettacolo ridicolo insieme e fastidioso. Non è improbabile che anche contro cosiffatte tendenze si appuntassero gli strali de' poeti eroicomici, e che essi si sentissero tratti a gettare il ridicolo sui costumi dei cavalieri, di cui i moderni scimmiottavano in qualche modo gli atti e i portamenti.

Vero è che il poema cavalleresco puro era ormai lasciato in disparte, o meglio, confondendosi col poema epico, aveva rinunziato alla sua personalità; perciò non tanto contro di esso doveva volgersi la parodia, quanto contro il poema epico quale s'era venuto atteggiando per opera del Tasso, e quale l'avevano nella sostanza rimaneggiato i suoi imitatori: un poema serio e svolgente un'azione collettiva, a cui prendono parte talvolta personaggi del ciclo carolingio, operanti come veri eroi, ma non insensibili all'amore. Veggasi infatti *La Secchia rapita*: essa narra non imprese individuali, ma un'impresa collettiva; mette in ridicolo non lo spirito d'avventura, ma l'eroismo guerresco e l'ardore di gloria. Però v'ha in essa un lungo episodio, che può considerarsi scritto con intenzione di satireggiare certi racconti ch'erano parte essenziale di ogni poema romanzesco. Mentre tra Modenesi e Bolognesi è tregua, appare al cospetto dei due eserciti una barchetta con entro due araldi, che recano una sfida: un cavaliere « per meritar l'amore di una donzella » combatterà contro chiunque si presenti a lui, e, riuscendo vincitore, ne riceverà solo lo scudo, da offrir come trofeo alla sua bella. Molti accettano; intanto, calata la notte, appare un'isola in forma di nave, recante una colonna con uno scudo, destinato al vincitore, in cui era scolpito il vergognoso caso toccato a Grifone nella giostra di Norandino, e raccontato dal-

Un episodio della *Secchia rapita*.

l'Ariosto. La giostra ha luogo, accompagnata da incanti e meraviglie: tra l'altro si mostrano anche due tori « d'insolita figura », che si precipitano poscia nel fiume, trascinando seco due cavalieri che avevano combattuto con loro e n'erano stati vinti; e un asinello, che ricorda molto da vicino quello di cui parla Bojardo nel canto quarto, parte seconda dell' *Innamorato.* Terminata che è la pugna, una donzella presenta a Renoppia gli scudi dei vinti, come omaggio dello sconosciuto vincitore; ma quella dichiara che non è mai stata « vaga d'incantamenti », e li gradisce quasi a malincuore. Si presenta poi di nuovo alla giostra un cavaliere (il conte di Culagna), e rimane vittorioso; ma un nano svela tutto l'incanto, e mostra che questi ha vinto appunto perchè il padre dello sconosciuto eroe aveva, per mezzo di arti magiche, fatto in modo che vincitore dello scudo di Martano doveva esser uno « tanto codardo che non trovasse paragone in terra ». In tutto questo strano, e diciamolo pure, bislacco episodio a me par di vedere satireggiate le giostre d'amore di cui sono così ricchi i poemi cavallereschi.

L'*Avino Avolio Ottone e Berlinghieri* del De' Bardi.

I quali sono veramente parodiati nell'*Avino Avolio Ottone e Berlinghieri* di Pietro De' Bardi, cominciato sulla fine del cinquecento, ripreso e compiuto nei primi quarant'anni del seicento, ma che vide la luce solo nel 1643. Il poema, detto anche *Poemone*, prende il titolo dalle ladresche imprese compiute dai quattro figliuoli di Namo di Baviera, e presenta nei primi canti una somiglianza notevolissima coll'*Orlandino* e coll' *Astolfeide* dell' Aretino, ed anche col *Baldus* del Folengo.

Anche qui l'azione principale è, o meglio, dovrebb'essere una delle solite guerre mosse dai Saracini contro Carlo Magno; e su questa trama s'intrecciano i casi avventurosi dei quattro protagonisti e dei loro compagni. Il poema si apre colla descrizione di un banchetto, nel quale i paladini lottano eroicamente contro piccioni e beccacce. Fosse questa, esclama Sansonetto, afferrando un'anitra in guazzetto,

la bizzarra
Marfisa, oh come io te la concerei!
Vorrei che 'l sangue ben grondasse a carra,
Con quattro colpi sol ch'io le darei!

e Salamone·

Io voglio Ferraù qui strangolare,
Mainasso e Falsiron vo' conciar peggio,
Di Grandonio e Sobrin vo' far macello
E far lor del mio corpo agiato avello.

Il De' Bardi rifà qui, quasi colle stesse parole, una scena tratteggiata dall'Aretino nei due citati poemetti; e dall'*Orlandino* è pur tolto il tratto che segue: Gano, colpito da un osso nella fronte, giura vendetta ; intanto si presenta un guerriero del campo di Agramante, Sacripante, e sfida i cristiani, ma l'uno per una ragione, l'altro per un'altra rifiutano, meno Astolfo, il quale da ultimo cede vilmente alla paura e corre a nascondersi. Si fanno cuore i quattro fratelli, escono in campo, vincono il rivale, e tornano trionfanti a Parigi, accolti con ridicole dimostrazioni di onore. Avolio, che era stato imprigionato e liberato poi da Ricciardetto e Guottibuoffi (si ripensi qui ai casi di Baldo, nel poema folenghiano), si dà con loro alla campagna; avendo poi incontrato gli altri tre fratelli, compiono parecchie ruberie. Il caso li separa di nuovo, e Berlinghieri, assalito di notte in un bosco da una frotta di animali, si difende bravamente da un albero, indi si rifugia entro una trappola preparata per le fiere, da cui lo liberano Rinaldo e Orlando, che andavano ambidue in cerca di Angelica. Ferve intanto la lotta tra cristiani e saracini, un particolare curioso della quale (imitato esso pure dal *Baldus*) è che il diavolo Pastellone, riempie l'aria d'insetti molesti, che li fanno fuggire tutti quanti. Malagigi va a trovar la fata Morgana per sapere « il modo espresso » di liberare Parigi, e sente con meraviglia che a ciò sono destinati appunto i quattro fratelli. Ma essi sono in un luogo mirabile, nel quale stanno raccolte tutte le più delicate leccornie. Il mago distrugge l'incanto, narra loro già che un esercito di pigmei muove in soccorso dell'imperatore, e s'inviano tutti a Parigi. Il poema finisce come stroncato e quasi di sorpresa, col racconto della prodezza operata dai reduci paladini. Nel poema del De' Bardi c'è la caricatura grossolana e, sto per dire, aretinesca della cavalleria; i paladini sono divenuti esseri abbietti, buoni solo di rimpinzarsi di cibo e di commettere imprese ribalde, non hanno nè valore, nè astuzia, nè coraggio, e muovono piuttosto a schifo che a riso. Anch'essi, come gli eroi de' poemi eroico-cavallereschi, son trattenuti per forza d'incanti in un luogo delizioso, ma il loro piacere più grande è mangiare a crepapelle. L'autore della *Tancia* disse « nobile e venustissimo » questo poema, ma in realtà esso non ha altri pregi che la festevolezza della elocuzione.

Una parodia più fine e aristocratica del romanzo cavalleresco parmi vedere nel *Torracchione desolato* del Corsini, nel

Il *Torracchione desolato* del Corsini.

quale è un complicato intreccio di casi guerreschi e amorosi, di riconoscimenti, di avventure. Il poema narra di una lotta tra Alcidamante, conte di Mangone, e Lazzeraccio, signore del Torracchione, lotta originata dal rapimento di Elisea per opera del gigante Giunteo e di Bruno, figlio di Lazzeraccio e cavaliere errante. Il conte di Mangone manda ambasciatori a richiedere Elisea, di cui è innamorato, ma per errore gli viene consegnata Margherita, figlia del re di Caramania, che il figlio aveva salvata da morte nell'atto in cui stava per precipitarsi da una rupe.

Strada facendo si presenta un cavaliero (il quale altri non è che Polinesta, figlia del marchese di Radicofani, peregrinante per il mondo in cerca del padre e di una sorella) e vuol vedere la fanciulla che sta nella lettiga. Egli poi s'accompagna alla comitiva che si reca a Mangone. Il conte, riconosciuto l'errore, muove contro Lazzeraccio che invano dimanda pace, e lo sconfigge; vince poi gl'incanti di Dianora, distrugge il castello della maga Sirmaglia, dove Giunteo portava le donzelle che andava rubando, e libera Elisea, che, riconosciuta per figlia del marchese di Radicofani e sorella di Polinesta, è da lui sposata. Lazzeraccio, che ha sorpreso il fratello di lui, Casimiro, in compagnia di sua figlia Lesbina, lo prende, lo fa avvelenare e ne manda il cadavere al conte. Si rinfocola la guerra; Bruno, fatto prigioniero, si offre di combattere per la propria liberazione con un avversario, ma all'ultimo momento fugge e viene ucciso. Lazzeraccio perde la vita, e la città, assalita ed espugnata dai Mangonesi, vien poi distrutta da un portentoso incendio.

L'azione del poema corsiniano rassomiglia a quella dei poemi eroico-cavallereschi che abbiamo veduto così copiosi nel cinque e seicento, anzi è stato osservato, che ha tutti i requisiti per dar materia ad un poema di tal natura, ma l'intonazione del racconto è, per così esprimermi, tutta borghese; taluni nomi sembrano scelti con intenti giocosi, quali Banchella, Giunteo, Lazzeraccio, gl'incanti vi tengono una parte notevole, gli stessi Dei pagani intervengono nell'azione; scherzosa ed infiorata di arguzie è la elocuzione; onde non è dubbio che il Corsini vuole appunto parodiare quella forma letteraria.

Eppure alcune delle scene descritte dal Corsini, non istonerebbero in un poema del tutto serio; alcuni personaggi, come il conte di Mangona, Elisea, Polinesta, muovono a riso per il tono scherzoso della forma, non per le loro avventure, per i

sentimenti che esprimono, per gli atti che compiono! Evidentemente la materia s'atteggiava epicamente nelle mani del poeta, che pur voleva scherzare, e la forma non rispondeva all'intenzione dell'artista. Quale ne sarà la cagione? È il Corsini che ha posto mano ad un poema per il quale non aveva attitudini? Od è la materia cavalleresca, che trattata in poemi immortali e fissata, per dir così, nella coscienza del popolo italiano, mal s'addattava a diventare argomento di riso?

Tratti, episodi, personaggi romanzeschi s'incontrano in altri poemi eroicomici, per esempio nella *Presa di San Miniato* del Neri, nel *Catorcio d'Anghiari* del Nomi e via via, ma non è mio compito trattare partitamente di essi. Noterò solo che in molti di essi ricorrono alcuni « motivi », per esempio il paese di Cuccagna, e che in quelli i quali trattano argomento romanzesco, tra i personaggi cavallereschi s'introducono, compagni d'imprese e di avventure, personaggi volgari, per lo più del contado, e ciò mentre il Cervantes collocava accanto al valoroso idalgo l'umile Sancio Panza; segno che il romanzo cavalleresco, espressione della società feudale, si prepara a diventare il romanzo moderno. Del resto anche il poema eroicomico, parodia di quelli eroici e cavallereschi, va lentamente cedendo il campo al poema scherzoso. Un po' per volta l'elemento serio, passato necessariamente in esso dai primi, ed avente in principio una parte preponderante, si vien come restringendo, e cede il luogo agli altri elementi onde è costituito; la satira, o religiosa o civile, o morale, il grottesco, la burla, la parodia vi hanno parte sempre più larga, e fanno come sparire « le tracce dell'origine comune »; negli ultimi poemi del secolo si può dire che non vi sia ormai più nulla di epico, onde giustamente, più che eroicomici, son da chiamare giocosi e burleschi. L'evoluzione del poema eroicomico.

Ma, coincidenza senza dubbio singolare, i due poemi di genere cavalleresco, veramente notevoli e degni di ammirazione, che chiudono, per dir così, la serie e segnano la fine di quel genere letterario, furono composti ambidue sul principio del settecento; e l'uno per la serietà relativa del contenuto richiama alla mente i capolavori del Bojardo e dell'Ariosto, l'altro ne è sotto un certo aspetto la più vera ed efficace parodia: intendo alludere al *Carlomagno* di Pier Iacopo Martelli ed al *Ricciardetto* del Forteguerri. Due poemi del settecento.

Il poema del tragico bolognese è stato intitolato così dal Restori, chè esso giace inedito nella Universitaria di Bologna,

Il *Carlomagno* di P. I. Martelli.

e non è compiuto. Per altro non s'ignorava ch'egli vi aveva posto mano, ed il poema era atteso dai contemporanei; si può anzi credere che lo avrebbe compiuto, se non lo avessero crudelmente colpito sventure domestiche.

Con una finzione divenuta, quasi direi, tradizionale dal Folengo in poi, egli dice che gli appare un giorno Turpino, il quale si lagna con lui che, seguendo una cronaca falsamente a lui attribuita, i romanzieri gli abbian fatto dire tante corbellerie. Era quella un rifacimento della sua, lavorata da un monaco a nome Normando (chi avrebbe sospettato, esclama qui il Restori in Pier Iacopo Martelli un predecessore di Gaston Paris e del Dozy, nel tentare quell'intricato problema che è il *Chronicon* del pseudo Turpino ?): la cronaca genuina gliela dà ora egli stesso, affinchè se ne serva per un poema. In realtà della cronaca del falso Turpino in questo non c'è parola, e la materia è dedotta in buona parte dai libri romanzeschi. L'azione principale è la lotta tra Carlomagno e Desiderio: ma egli fa intervenire tutti gli eroi della epopea carolingia, Orlando, Amone, Oliviero, Gano: personaggi dei poemi popolari, quali Bovo d'Antona e Drusiano del Leone; personaggi ariosteschi, come Zerbino e Melissa: infine personaggi da lui inventati, come un Gudemberto, che allude ad Amedeo II di Savoia, ed una Teodora figlia di Desiderio, che sa trattare le armi, ed è andata sposa a Carlo. ma poi per intrighi di Gano è stata ripudiata.

La perfidia di quest'ultimo e dei Maganzesi intesse all'azione fondamentale episodi minori, come il presentarsi di Armellina (cioè dello stesso Gano) a Desiderio per chiedergli di vendicare un'onta fattale da Rinaldo; il duello fra Teodora e il suo calunniatore, seguito dalla morte di quest'ultimo, la trama preparata da Grifone e da Gano (il cui corpo è governato da un demonio) a danno dei Chiaramontesi. Parimente il poeta introduce due lunghi racconti che escono dal dominio delle leggende cavalleresche: una ribellione di Bologna ai Longobardi, e la congiura che restituisce in Verona taluni fuorusciti. Sul primo il Martelli insiste con orgoglio cittadino; nel secondo vi è un singolare episodio, allusivo, forse, a certo amore di Scipione Maffei, col quale è noto che il tragico bolognese non ebbe buon sangue.

Nel *Carlomagno* entrano anche racconti di origine popolare, che il poeta, per altro, si permette di alterare. Immagina per esempio che Rolandino, poco più che fanciullo, abbia fatto

gravi danni all'esercito dei Franchi, che muove verso Roma; preso dai soldati, sarebbe ucciso, se suo padre Milone non intercedesse per lui, facendosi poscia riconoscere. Nel poema hanno poi parte anche maghi e fate, proprio come nell'*Innamorato*, nel *Furioso*, nei *Cinque canti*, dei quali, oltre che del *Morgante* e dei poemi popolari, si notano evidenti tracce. Curioso è a questo proposito il racconto del viaggio che Desiderio fa con Melissa per l'aria, entro una nube, da Pavia in Arcadia, dove, immerso nello Stige, è reso invulnerabile. Quanto alla tecnica del poema, essa ci richiama più specialmente al *Furioso;* i canti hanno i loro esordi, le chiuse sono scherzevoli, e riflessioni morali s'intrecciano spesso al racconto. Come opera letteraria, è tutt'altro che volgare; vi si trovano scene ritratte con molta arte, e descrizioni vivaci. Ma che cosa ha voluto fare propriamente il Martelli? Egli ha capito troppo bene l'errore di quanti lo avevano preceduto trattando lo stesso genere letterario, quello cioè di raffigurare come veri e propri eroi, personaggi romanzeschi che ormai, per lunga tradizione, tutti concepivano, dal Bojardo in poi, innamorati, desiderosi di avventure, avidi di piaceri! Perciò il suo poema non ha il colorito eroico di quelli del Boldoni, del Garopoli e d'altri. Nè, d'altra parte, volle fare un poema eroicomico: se avesse avuto codesta intenzione, egli avrebbe scelto ben altro argomento che un fatto storico-religioso. Il *Carlomagno* è un vero poema romanzesco; ma la materia vi è trattata con certa « signorile famigliarità »; il Martelli si burla egli pure del povero Turpino, ha tratti veramente satirici, scherza sopra i suoi personaggi; ma, come l'Ariosto, sa essere a tempo « e grave e pietoso e vibrato ».

Il *Ricciardetto* di N. Forteguerri. — La materia.

La stessa fusione di elementi seri e scherzevoli è anche nel *Ricciardetto*, ma inversa è la proposizione, e la parte giocosa sopraffà, non dico distrugge, la parte seria; di qui la difficoltà di definire in poche parole la natura del poema del bizzarro pistoiese. Esaminiamolo prima brevemente.

L'autore racconta come lo Scricca, re dei Cafri, muove guerra a Carlomagno che rifiuta di consegnargli Ricciardetto, uccisore di un suo figliuolo; intanto i paladini vanno alla ricerca di Orlando impazzito. Ricciardetto, Astolfo ed Alardo, che percorrono la Spagna, hanno la ventura di trovarlo e lo fanno rinsavire a forza di bastonate e di tenerlo a dieta. Rinaldo, capitato in Africa, vi compie imprese meravigliose; libera don-

zelle oppresse, uccide giganti, brucia maghi, combatte contro spaventosi mostri, restituisce Lucina al suo Lindoro, fa macello delle Arpie, accatta briga con Ferraù, divenuto frate per cagione di Angelica. Uliviero, Guidon Selvaggio ed altri sono inghiottiti da una balena, e si trattengono nel ventre di essa una giornata. Usciti trovarono Psiche, con cui si accompagnano, e restituiscono sul trono di Svezia una regina, che n'era stata ingiustamente scacciata. Frattanto Rinaldo e Ferraù sono sopraggiunti da Orlando e i suoi compagni, e tutti insieme si mettono in cammino per Parigi. Lungo il viaggio pugnano contro due giganti, che poi battezzano, liberano Filomena, perseguitata da Pinoro, e Tangeli suo sposo, passano in Ispagna, e quivi, privati, per le arti di una fata, della loro forza e consegnati al re di Valenza, esercitano nella corte di lui varî uffici; infine riacquistano la forza che avevano perduta e distruggono la città. Siamo al settimo canto del poema; il Forteguerri si sbriga in fretta della guerra tra il re dei Cafri e Carlomagno, perchè, stanco di « ragionar di guai », vuol passare a materia più lieta, e narra alcuni episodi amorosi: Ferraù invaghitosi di Climene, vorrebbe impiccarsi, ma lo salva Orlando; Ricciardetto è preso d'amore per Fiordispina, e la insegue mentre fugge con due giganti. Ferito, è curato proprio da lei, la quale per altro lo abbandona di nuovo e da una tempesta viene sbattuta, sola e senza difesa, in un luogo solitario. Ferraù, ferito, è trasportato in una capanna, alla quale giungono Climene e Guidone da lei amato. Qui l'autore immagina che lo Scricca, assalito da Carlomagno, fugga, inseguito dai paladini, che si fermano poi ad un'isola. Narra poi come Carlo muove guerra egli stesso ai Saracini di Spagna. E la guerra finirà coll'eccidio di Roncisvalle, ma infinite altre avventure trovano i guerrieri cristiani prima di prender parte a quella pugna, e di perdervi quasi tutti la vita. Sopravvive Ricciardetto, che viene eletto imperatore e sposa Fiordispina, già fatta cristiana insieme col padre. Un ultimo guaio attende gli sposi: essi sono fatti prigionieri dalla maga Milena, ma se ne liberano, e ritornano trionfanti a Parigi.

Caratteri letterari di esso

Leggendo il poema del Fortiguerri, vien fatto di domandarsi: È questa una tela bene ed abilmente intessuta, di un poema, sia pure giocoso? Quale n'è l'azione principale? Le due guerre di Carlo contro i Cafri e contro i Saracini? Gli amori di Ricciardetto e Fiordispina? Non pare. Tutt' al più si può

dire che abbiamo dei fatti principali a cui si ricollegano, con un filo molto tenue, infiniti episodi: tali fatti sarebbero la guerra collo Scricca, l'innamoramento di Ricciardetto, la nuova guerra contro i Mori di Spagna: i due ultimi si svolgono parallelamente, ma non s'intrecciano l'uno coll'altro. Il Forteguerri, rilavorando ed atteggiando a suo modo la materia cavalleresca, intesse un poema in cui i racconti « si inseguono e si accavallano l'un l'altro » con una rapidità singolare. È, come dice benissimo il Mazzoni, il riassunto di un genere poetico ormai esaurito, fatto con la comicità festosa di chi sa che tutti i lettori prevedono di pagina in pagina quanto egli sia per dire, mentre si sottrae loro con celeri ed abili mosse, e poi li ferma di tanto in tanto con ingegni bizzarri e con lepidezze sue proprie. Quel tutto « omogeneo ed organico » che altri vi trova, io non so vedere nel *Ricciardetto:* il poema poteva finire tanto al canto nono, quanto ad un altro, e il principio non si ricollega colla fine.

Anche dal breve riassunto che ho dato, è facile vedere come tutto ciò che il Forteguerri, racconta, è dedotto da noti episodi di poemi citati, ovvero da essi ispirato: chè i molteplici racconti del *Ricciardetto* si riducono a questi quattro motivi: una guerra tra Cristiani e Saracini; battaglie contro mostri, giganti, demoni; liberazione di fanciulle regali, cacciate dal soglio; amori dei cavalieri per donzelle pagane. Ed anche i particolari, i luoghi comuni sono sempre quelli: tempeste, incantesimi, guarigioni prodigiose e via via. Talvolta prende a rifare tratti di questo o quel poema, come è la descrizione della casa del sonno imitata dall'Ariosto, il soggiorno dei due giganti Fracasso e Tempesta all'osteria, tolto dal *Morgante,* e cento altri, che sarebbe lungo citare.

Ma ciò che il Forteguerri racconta, è sostanzialmente ridicolo: il meraviglioso nel poema di lui diventa assurdo, il sublime grottesco, l'eroico ridicolo. La caricatura non riguarda, per così esprimersi, la psicologia dei personaggi, ma il loro aspetto esterno: essi non hanno bisogno di parlare, di mostrare i loro sentimenti ed affetti per muovere a riso: ogni loro azione è ridicola, perchè i pericoli cui vanno incontro, i nemici con cui combattono, sono tutti esageratamente grandi e paurosi. Immaginiamo insomma un poema nel quale tutti i personaggi mascolini sieno come il Morgante tratteggiato dal Pulci, ed avremo un'idea del *Ricciardetto.* Invero di tutti i poemi giocosi fin qui

La caricatura

esaminati, niuno potrebbe, per la sua intonazione, paragonarsi giustamente con esso; non quelli dell'Aretino o del De' Bardi, ne' quali la caricatura è grossolana e volgare; non quelli del Folengo, in cui l'intento storico-morale sopprafà, quasi, l'elemento parodiaco; non la *Secchia rapita*. Gli è che nell'arguto monsignore c'è solo l'intento di raccontar cose piacevoli mettendo in iscena personaggi che niuno ormai più poteva prendere sul serio, tanto è vero che quando il racconto non si presta al ridicolo, egli non rifugge dall'assumere un tono diverso, e quei sentimenti che sono eterni nell'anima umana, l'amore o coniugale o tra fidanzati, la pietà per le sventure di alcuno, egli esprime con serietà di parola e senza il solito riso sguaiato.

Quando poi gli si presenta l'occasione, il Forteguerri satireggia costumi, personaggi, tipi del suo tempo.

Il *Ricciardetto* ha dunque anche nello spirito, nell'intima essenza, qualche cosa dei poemi cavallereschi lavorati dai nostri grandi artisti?

Senza dubbio, anzi esso ne compendia quasi direi i caratteri, pur rispondendo alle nuove condizioni etiche e letterarie del secolo; e il Pulci, e il Bojardo, l'Ariosto, fioriti nel settecento, non avrebbero scritto un poema molto diverso. Tutti o quasi, gli elementi di esso troviamo come virtualmente racchiusi nelle opere dell'uno o dell'altro di quei grandi: lo scherzo volgaruccio, la caricatura grossolana, l'arguzia signorile, lo scetticismo ben dissimulato, il grottesco e il tragico, il serio ed il faceto; solo che, data la condizione del tempo, gli elementi burleschi hanno avuto il sopravvento sugli altri. Ma perciò appunto il Forteguerri ha scritto un poema vitale, ed i suoi personaggi, specialmente quelli rinnovati, come Ferraù e Ricciardetto, conquistano l'animo del lettore e sono vivi e veri più che mai.

Ultime propaggini del poema cavalleresco.

Parrebbe che qui io dovessi deporre la penna. avendo ormai la letteratura cavalleresca compiuta la sua evoluzione; eppure essa ha ancora delle propaggini per tutto il secolo, e prima che spunti la letteratura moderna, manda ancora dal suolo inaridito qualche pianticella.

Ritentarono il poema cavalleresco sulla fine del settecento un concittadino dell'Ariosto ed un poeta toscano; Giuseppe Rinaldi e Pietro Bagnoli. Il primo è autore di un *Ruggiero*, che può considerarsi una continuazione de' *Cinque canti:* infatti il poeta racconta come Astolfo e Ruggero uscissero da quell'orrido

e fetido soggiorno nel ventre della balena, e ricondotti « all'aperto aer sereno » ripigliassero le loro usate imprese cavalleresche.

Niuno storico recente della letteratura tocca, pure di sfuggita, dell'*Orlando Savio* di Pietro Bagnoli, prete sanminiatese. Nacque nel 1767; e avendo, fanciullo di otto anni, letto con molto piacere il Tasso e l'Ariosto, scrisse in quell'età un poemetto, intitolato *Rinaldo*, del quale, da vecchio, conservava ancora monoscritte alcune parti: oggi sono perdute. Ad undici cominciò un poema, che doveva essere la continuazione del *Furioso*, e lo compì ancora giovane, senza però pubblicarlo. Lo riprese da vecchio, e già noto per il *Cadmo*, oggi a torto dimenticato; lo condusse a termine, lo corresse, lo divise in canti, e lo pubblicò nel 1835, dopo averlo letto canto per canto ogni secondo giovedì del mese, all'accademia di San Miniato. Il poema per altro non fu posto in vendita, ma regalato ad amici e conoscenti; nè è molto facile vederne una copia. Io mi valgo della scelta che delle cose del Bagnoli pubblicò Augusto Conti. L'*Orlando Savio* di P. Bagnoli.

Sono ben quarantotto canti, ne' quali narra il poeta con quali arti Alcina cercasse di condurre a perdizione la Francia ed i Paladini, ma vi si intrecciano i casi di Angelica rapita al suo Medoro, gli amori di Orlandino e Rinalduccio, figli di Orlando e Rinaldo, le peripezie di Bradamante che cerca il marito; e vi han luogo mille altri racconti, legati con un filo tenuissimo all'azione principale. Il poema finisce colla rotta di Roncisvalle e coll'apoteosi di Orlando, che viene assunto in cielo. Tra le varie digressioni sono notevoli: il viaggio di Ruggero, che scende in fondo al mare, visita il nuovo continente, che sarà poi detto America, entra nel regno della Natura, sale al Paradiso; la discesa di Ferraù all'Inferno, ed infine alcuni ragionamenti su la civiltà moderna, su le più insigni scoperte scientifiche, su le forme di governo e via via.

Perchè il Bagnoli l'abbia intitolato *Orlando Savio*, non saprei dire; ma certo non fu per quelle ragioni per le quali altri nel cinquecento prese a scrivere di Orlando con intendimenti religiosi. Probabilmente egli continuò a intrecciare racconti e novelle finchè gli piacque; poi, volendo pur dare una conclusione al poema, pensò alla rotta di Roncisvalle: ed allora fu costretto a intitolarlo *Orlando Savio*. Ora (scrive egli stesso alla fine del poema)

che son tutte al termine vicine,
Vengon le cose a chieder ch'io le accoglia,
Che non ne lasci alcuna, e le disponga
Sin che dell'opra in fronte il titol ponga.

L'autore ora segue la tradizione romanzesca, ed ora si sbizzarrisce nelle più strane fantasie! Bradamante, ad esempio, partorisce in una selva coll'assistenza di Mirra, e Ferraù trova all'Inferno Mandricardo, Rodomonte e Doralice, dei quali i primi passano il tempo a cacciare e pescare, l'ultima fa da massaia. Lo scherzo è diffuso in tutto il racconto, e spunta sul labbro del narratore anche quando egli racconta avvenimenti dolorosi. Insomma il Bagnoli imita in tutto e per tutto l'Ariosto; e come questi scelse un argomento cavalleresco e ne intessè un poema, perchè il soggetto era di per sè stesso poetico, e d'altra parte egli poteva versarvi dentro, come fece in realtà, tanta parte di se stesso, introdurvi le sue considerazioni morali, le sue meditazioni filosofiche, così il Bagnoli, avendo preso a trattare le favole romanzesche per proprio diletto e per la simpatia grande che gli aveva ispirato fino da fanciullo la poesia ariostesca, vi fece penetrare i ragionamenti, i pensieri, gli affetti dell'uomo moderno, l'ammirazione per i progressi scientifici, il disgusto nel vedere gli uomini lasciarsi gabbare da legulei, da medici, da letterati e via via.

Devo correggere qui quanto ebbi ad asserire erroneamente in uno studio su la rotta di Roncisvalle. Questa vi è largamente descritta, anzi il poeta, che in altri luoghi, come si è visto, si sbizzarrisce a sua posta, qui segue molto da vicino la tradizione. De' vari testi parmi egli abbia avuto presente quello del Pulci, coll'ingegno del quale ha pure il nostro qualche somiglianza.

Concluderò dicendo che, se il poema del Bagnoli è un frutto fuor di stagione, come il *Cadmo*, ha però pregi indiscutibili di stile e di elocuzione: il Conti, giudice autorevole, vi loda la ingenuità e grazia dello stile, la ricchezza della lingua viva e « il gusto sobrio, puro, tutto nostrale delle bellezze poetiche ».

Dire che l'*Orlando Savio* meriterebbe di essere meglio conosciuto e sarebbe lettura piacevole ed utile, non è abusare di una vecchia frase

La *Marfisa bizzarra* di C. Gozzi.

Nel 1761 Carlo Gozzi aveva posto mano ad un poemetto satirico, nel quale entravano, tra gli altri, due paladini, Marco e Matteo dal Pian di San Michele, in cui egli aveva raffigurato, come io deduco da alcuni accenni della prefazione, il Bettinelli ed il Frugoni. Ora coloro ai quali aveva dato a leggere il manoscritto, pretesero scoprire negli altri personaggi altre persone del loro tempo, onde il poeta, stizzito, piantò a metà l'opera. La riprese nel 1768, cioè dopo aver letto ed ammirato il

Mattino ed il *Mezzogiorno* del Parini, due felicissimi poemetti satirici, com'egli dice, scritti, senza dubbio molto meglio della *Marfisa*, ma « appoggiati alle viste medesime e a' medesimi principi di questa ». Vi aggiunse due canti e pubblicò l'opera sua col titolo di « poema faceto ». Io l'accenno qui solo perchè vi si trovano ricordati i cavalieri del Bojardo e dell'Ariosto: chè del resto la materia trattata non è cavalleresca, ed i personaggi sono irreconoscibili. Bradamante, ad esempio, è una brava massaia, tutta intenta a farne spendere meno che può al marito, Rinaldo un contrabbandiere, Orlando un donnaiolo che corre dietro alle serve, Marfisa una zitellona, che accatta continuamente briga col fratello e la cognata, si fa corteggiare da molti amanti, legge i romanzi moderni. Ruggero vorrebbe sposarla ad un ricco cavaliere, ma Gano le sussurra all'orecchio che il marito non faceva per lei, « sendo in man d'un Norcino e cagionevole »; onde la scritta nuziale è stracciata. Seguono in famiglia gravi disordini, poi Ruggero pensa di farla rinchiudere in un convento. Il convento va a soqquadro ed infine ella fugge, seguita dai paladini. Raggiunta torna a Parigi, ammala di polmonite, non guarisce perfettamente, e finisce col diventare una monaca di casa.

Tratto curioso è quello in cui si narra che Orlando, reduce dall'aver inseguito Marfisa, trova a Vienna che in un baraccone è esposto alla vista del pubblico un gigante. È Morgante, che ne ha sofferte e vedute di tutti i colori; e a gran fatica, dopo aver leticato coll'impresario e sborsatogli grossa somma di denaro, ottiene Orlando di condurlo seco.

Evidentissimamente, non solo quei due paladini che ho nominati, ma anche Marfisa, e forse altri dei personaggi sono caricature di persone viventi; e tutto il racconto cela una storia famigliare, quali ne saranno succedute a migliaia in quei tempi. Singolare è che, appunto per satireggiare usi, costumi e personaggi dell'età sua, il poeta sia ricorso agli eroi della cavalleria; ma nel secolo decimottavo (nota acutamente il De Sanctis) esistevano gli strascichi del mondo feudale, idealizzato ne' poemi cavallereschi; ed il poeta, immaginando la cavalleria antica trasportata nel mondo moderno, fa uscire dal contrasto una vena di satira. Peccato che se il disegno è bello, l'esecuzione è infelice. Il Gozzi, non mai uscito dal suo piccolo mondo, sembra piuttosto un mormoratore da farmacia di villaggio, che non un poeta il quale sferzi con elevatezza di sentimento ed efficacia

di parola il suo tempo; e l'opera sua resta mille miglia lontana dal poemetto pariniano al quale egli intendeva di accostarsi.

Non è prezzo dell'opera fermarsi su *La morte di Orlando* di un Ermolao Barbaro, veneziano: basti dire che il glorioso paladino, dopo aver pugnato contro gl'infedeli a Roncisvalle, cade tramortito per un calcio tiratogli dal suo cavallo, e muore ucciso a tradimento da un imbelle saracino, suo rivale in amore! Così ricordo solamente il *Medoro coronato* di Gaetano Palombi, uscito nel 1828, e nel quale l'autore ha preteso continuar l'opera « dell'immortale Ariosto ».

Anche la poesia eroicomica ha qualche rappresentante circa questo tempo. G. B. Marchitelli pubblicò nel 1785 una sua *Continuazione dell'Orlando Furioso*, che per altro non condusse a termine. L'intonazione del racconto è scherzosa, ma il poemetto non ha pregio alcuno. Poichè s'abbia un'idea dello spirito dell'autore, dirò ch'egli afferma d'aver trovato l'istoria di Turpino « che facea l'indegno ufficio di turaccio » in un luogo poco pulito: e che da quel libro toglie ciò che narra. Comico è pure il *Ricciardetto ammogliato*, di Luigi Tadini (Crema, 1803), col quale finisco questa rapida rassegna.

Epilogo. Rivolgendo ora lo sguardo alla storia del genere letterario che siamo venuti trattando, vediamo come il poema cavalleresco, passato dalle piazze « liete di candidi marmi, di fiori, di sole » delle città medievali, dove il popolo accorreva in folla a udire il cantastorie, nelle splendide sale dei signori e dei nobili, acquista elevatezza e dignità di opera d'arte, e colla molteplicità delle azioni, coll'intreccio dei racconti d'arme a quelli d'amore, coll'atteggiamento classicamente composto, colla forma squisitamente lavorata, diletta il nuovo pubblico. Ma per ottenere tale intento, è stato costretto a snaturarsi, direi quasi a sdoppiarsi: conserva le parvenze di poema serio, ma di tratto in tratto sembra atteggiarsi a scherzoso, e lo scherzo è come un tributo pagato agli ascoltatori, i quali, lontani dall'ingenuo entusiasmo e dalla facile credulità popolare, non prendono sul serio quei racconti o solo in tanto in quanto sono materia di un'opera d'arte. Tale è il poema romanzesco per circa mezzo secolo, tra la prima edizione dell'*Innamorato* e l'ultima del *Furioso;* poi un po' per volta gli elementi onde esso si compone, si disgregano, e da una sola forma letteraria ne rampollano parecchie, informate o all'uno o all'altro di quelli. Alcuni colgono il lato ridicolo di tali racconti meravigliosi ed esagerandolo ne cavano

la parodia; altri se ne servono come pretesto per parlare, scherzosamente in apparenza, gravemente nella intenzione, dei mali che travagliano la società; ma questi sono pochi, chè i racconti cavallereschi rispondono ad un sentimento ancora vivo negli animi, rispecchiano un ideale che splende ancora alla mente degli italiani. I più infatti o tentano camminare sulle orme dei due sommi, ovvero, obbedendo all'influsso delle nuove condizioni morali e di nuovi canoni estetici, si sforzano di atteggiare ad epico il poema cavalleresco Vano tentativo! Ne vien fuori un' opera d'arte a cui manca, e non poteva essere altrimenti, l'unità estetica, onde i migliori, abbandonato il poema cavalleresco, si volgono al poema epico d'argomento storico o religioso o nazionale, pure accogliendo quel tanto di romanzesco che non disdice alla gravità eroica. Ma sul poema cavalleresco puro, sul poema eroico-cavalleresco, su quello epico gettano il ridicolo i poeti del sei o settecento, cioè di un'età in cui è ormai spenta negli animi l'ammirazione per l'ideale cavalleresco ed a questo contrasta troppo apertamente la realtà della vita.

Gli ultimi echi delle leggende cavalleresche in Sicilia.

Solo per una parte del pubblico quei racconti non perdettero mai la loro attrattiva, voglio dire per il popolo. credenzone, superstizioso e naturalmente portato al fantastico, all'immaginoso, all'eroico. Nelle regioni dell'Italia settentrionale e centrale, in cui esso è meno ignorante e più attaccato alla realtà, i racconti cavallereschi non allettano quasi più alcuno, e solo nelle campagne trovi qualche sarto di villaggio che legge i *Reali di Francia* e il *Guerin Meschino;* ma nell'Italia meridionale, e segnatamente in Sicilia, la leggenda carolingia vive di vita immortale, nè accenna per ora a scomparire. Il cantastorie continua ad esercitarvi con molta gravità la sua professione, ed armato di un bastoncello che diventa all'uopo bacchetta magiga, scettro, spada, battaglio, legge o racconta egli stesso i fatti de' paladini. Fiorentissima è pure qui l'*opra de li pupi*, cioè le rappesentazioni di marionette, delle quali fanno le spese più spesso ed incontrano di più il favore del pubblico le leggende cavalleresche. In quelle produzioni rozze sfilano davanti agli occhi Carlomagno, grave come un imperatore; Orlando forte, generoso, invitto; Rinaldo pronto di lingua e di mano; Gano giallo, sparuto, antipatico; e con loro Namo, Uggieri, Ruggero, Ferraù, Rodomonte, la bella Angelica. Bradamante, Marfisa, Gabrina. Giacchè, si noti bene, la materia della rappresentazione non è attinta solamente ai libri dei cantastorie

toscani, ma anche alle opere del Pulci, del Bojardo, dell'Ariosto: ed all'azione principale, che è sempre una guerra tra Saracini e Cristiani, s'intrecciano i casi pietosi di Orlando pazzo, di Ruggero ucciso a tradimento. Scrive un testimonio oculare, andato ad assistere a quegli spettacoli coll'intendimento di scriverne un articolo, che nella *Pazzia di Orlando*, il più valoroso dei paladini al leggere i nomi di Angelica e Medoro stretti in nodi amorosi, dà in ismanie tremende, fa cadere ad uno ad uno i pezzi della sua lucente armatura, e urlando come una belva si avventa ad uomini, a case, ad alberi: è una scena che ha ad un tempo del terribile e del grottesco, molto più che vi si mescolano cento scenette comiche tra Orlando ed il suo servo Terigi, rappresentato dalla maschera del sito. Segue poi il rinsavimento del conte, il quale, legato ben bene dagli amici, ricupera il senno, aspirandolo dalla famosa ampolla recata da Astolfo dal mondo della Luna.

Il che prova che, almeno in certe regioni d'Italia, ad alcuna parte del popolo i nostri poemi di fattura letteraria non rimasero sconosciuti, ma furono anzi da esso letti, ammirati, imitati.

Gli stessi fatti appariscono dipinti sui carri da trasporto, nelle inquadrature delle due sponde. Tra mille altri soggetti sacri e profani vi trovi Rodomonte che assalta Parigi, Orlando che libera Angelica dai Saracini, Medoro che va con lei al Cataio, Ariodante riconosciuto da Ginevra e via via. Tanto il popolo si sente attaccato a quei racconti che da ben sette secoli sono la sua delizia. Certo essi non dispiacciono, oggi, anche al pubblico più colto; un fremito d'entusiasmo passa per la nostra anima nel leggere le sonanti strofe in cui Vittor Hugo rinarra le gesta dei Paladini, e ci commuovono nelle semplici ed eleganti stanze monorime del Périé i casi pietosi di Berta. Ma è l'artista che opera in noi tutto questo, laddove il popolo, ignaro e quindi incurante del magistero artistico, in quei racconti immaginosi ritrova come se stesso, partecipa a quelle vicende, or tristi or liete, ama, odia, ammira quei personaggi che un tempo porgevano occasione di dispute appassionate a principi e gentildonne.

Gli è che certi sentimenti permangono più a lungo nella coscienza del volgo, più tenace ne' suoi affetti, più attaccato alla tradizione, più ingenuo ne' suoi entusiasmi che noi delle classi colte, travolti dal turbine del progresso moderno, utilitario e positivista.

NOTE

NOTE AL CAPITOLO PRIMO.

È inutile ch'io citi i capitoli riguardanti la letteratura cavalleresca più recente nella *Storia della lett. italiana* del GASPARY, nella *Storia lett. d'Italia* edita dal Vallardi una ventina d'anni fa (notevoli, sebbene molto discutibili, i capitoli IV e V nel volume di U. A. CANELLO sul *Cinquecento*), e rifatta ora da una società di professori (cfr. il capitolo VIII del *Quattrocento* di V. ROSSI, i cap. II della parte prima, e I della parte seconda del *Cinquecento* di F. FLAMINI, e i cap. III e IV del *Seicento* di A. BELLONI). Delle opere antiche non è senza valore anche per noi moderni la *Storia e ragione d'ogni poesia* (volume VI) del QUADRIO, oltre le opere del TIRABOSCHI e del MAZZUCHELLI. Possono rendere dei servigi per i larghi compendi che vi si dànno di poemi cavallereschi poco noti, la storia della lett. italiana del GINGUENÈ, uscita con aggiunte nel 1824-25, e la *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria* di G. FERRARIO, Milano, 1828-29. Tentativi più o meno felici di una storia sommaria della poesia cavalleresca sono lo scritto *Sui poemi narrativi e romanzeschi italiani* del FOSCOLO (vol. X delle *Opere*, Firenze, Le Monnier, 1859), ed il saggio premesso dal PANIZZI alla sua edizione dell'*Innamorato* e del *Furioso*, Londra, 1830.

Lo scritto moderno più sintetico e più sicuro, perchè frutto di studi larghi e coscienziosi, è l'*Introduzione* del RAJNA alla sua opera magistrale *Le fonti dell'Orlando Furioso*, ed. seconda, Firenze, Sansoni, 1900. (Da vedere anche gli appunti delle lezioni tenute dal De Sanctis su la letteratura cavalleresca in *Scritti varî inediti o rari a cura di B. Croce*, Napoli, 1898, vol. I, p. 247 e sgg.) Meno utili a noi italiani, per quanto pregevoli, le opere di V. SCHMIDT *Ueber die ital. Heldengedichte aus d. Sagenkreis K. d. Grossen*, Berlino-Lipsia, 1820, e di L. VON RANKE, *Zur Geschichte der ital. Poesie*, uscita nel '37 e ristampata a Lipsia nell'88 in *Abhandlungen und Versuche* dell'Acc. di Berl., serie nuova; l'*Histoire poëtique de Charlemagne* di G. PARIS (1865), la *Storia dell'Epopea francese nel m. e.*, di NYROP-GORRA, Firenze, tip. Carnesecchi e figli, 1886, e *Les Épopées françaises* del GAUTIER, Paris, 1878-82.

Per la bibliografia delle opere, la *Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa italiani*, edita nel '29 da G. MELZI, rifatta da P. A. TOSI nel '38, e ristampata con correzioni nel '65, Milano, Daelli. Quasi appendice di essa è l'articolo di V. CRESCINI, *Marin Sanudo precursore del Melzi* in *Gior. stor. della lett. it.*, V, 181 e sgg. Per la bibliografia critica a partire dal 1890, vedi la pubblicazione *Romanische Iahresberichte* diretta dal VOLLMOELLER.

Per i testi, oltre le edizioni che verrò additando via via, rammento qui la raccolta dell'ANTONELLI, *Parnaso Italiano*, che comprende (vol. I) il *Furioso*, (vol. II) il *Rifacimento* del BERNI ed il *Morgante*, (vol. III) il *Giron Cortese* dell'ALAMANNI, l'*Amadigi di Gaula* del TASSO e l'*Angelica innamorata* del BRUSANTINI, (vol. IV) il *Lancillotto e Ginevra* dell'AGOSTINI, colla continuazione

del Guazzo, e il *Lancillotto* del Valvasone, (vol. V) il *Guerrin Meschino* della D'Aragona, il *Rinaldo* del Tasso ed il *Mambriano*, (vol. IV) l'*Orlando Innamorato* del Bojardo, il *Torracchione desolato di* B. Corsini e l'*Avarchide* dell'Alamanni, (vol. VIII) i tre poemi del Dolce *Le prime imprese del conte Orlando*, il *Palmerino d'Oliva* e il *Primaleone*.

Pag. 4. G. Bertoni, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I* (1471-1505), Torino, Loescher, 1903, pag. 5. — Nel '60 il duca Borso mandava a prendere un « lanzalotto in franzexe. . . . per corezer uno in italiano » (op. cit. pag. 61). — Su la corte di Ferrara ha scritto con scienza e con garbo anche Filippo Monnier, nel noto volume *Le quattrocento*, Parigi. 1901, lib. II, c. 6.

Pag. 5. Per la vita del Bojardo è ora da vedere G. Ferrari, *Notizie sulla vita di M. M. Bojardo*, integrate, per dir così, da N. Campanini, *M. M. Bojardo al governo di Reggio*, e documentate dalle lettere; il tutto nel volume collettivo *Studi su M. M. Bojardo*, Bologna, Zanichelli, 1894.

Pag. 6. Che il Bojardo sia stato una prima volta capitano a Reggio nel 1478, è un errore corretto dai moderni biografi, ma ripetuto anche in recenti libri scolastici. Il Campanini (vol. cit., pag. 69) nega anche che fosse a Modena nel 1486.

Pag. 8. L'ottava citata non è vero sia stata omessa nelle edizioni successive a quella dell'87; essa si legge, oltre che nel manoscritto Trivulziano dell'*Innamorato* (non autografo, ma certo autorevolissimo) nella edizione di Venezia, 1506. È invece omessa una stanza (la penultima dell'edizione 1487), che appare fattura dell'editore, e che qui riporto:

Però lassiati Orlando in questa parte
Che vi sta senza pena e senza lagno.
A dir come lo trasse Brandimarte
Di questo incanto, il suo fido compagno,
Bisognarebe agiongier molte carte
Far che (farebe?) il stampitor poco guadagno.
Ma a cui piacesse pur sap[er] il resto
Venga a vederlo e fia stampito presto.

Ad essa è stata sostituita l'ottava che si legge nella edizione vulgata.

Pag. 9. Per la data della composizione vedere, oltre il Rossi ed il Rajna, Luzio, *Isabella d'Este e l'Or. Inn.*, nel volume di *Studi* citato. Altre notiziole aggiungono ora Luzio e Renier, illustrando le relazioni letterarie di Isabella col poeta (*Giorn. storico della lett. it.*, XXXV, 224).

Le notizie relative ai copisti dell'*Innamorato* ho tratte dal Bertoni, op. cit., p. 27. Ora, quanto alla seconda, noto che egli parla dell'anno 1485, mentre il documento su cui quella si fonda, reca la data del 15 febbraio 1483. Ci sarebbe un errore di stampa, od io non ho inteso bene?

Pag. 9. È noto che della prima edizione si conosce un solo esemplare, nella biblioteca Melzi, esemplare qua e là restaurato e, per la signorile gentilezza dei possessori, accessibile agli studiosi. Esso del resto è stato descritto accuratamente dal Brunet, dal Graesse ecc. In fondo al volume si legge: *Qui finisse linamoramento di Orlando Impresso in Venetia per Piero de Piasi Crhemonese ditto Veronese Adi XIX de Febraro 1486*, ecc. In realtà, per la differenza tra lo stile veneto e lo stile comune, tale anno è il 1487 (cfr. Rossi in *Giorn. storico della lett. it.*, XXV, 397). Ogni libro poi ha un sottotitolo. Il primo comprende canti ventinove, il secondo ventuno, il terzo dieci, cioè, complessivamente, i sessanta canti che costituiscono i due primi libri delle edizioni successive. Singolare il titolo del terzo libro, nel quale probabilmente il Bojardo non ha che vedere: *Libro tercio De Orlando Innamorato ove sono descrite le maravigliose avventure et le grandissime bataglie e mirabil monte (prove)? dil paladino Rugiero e come la nobiltade e la cortesia ritornano in Italia dopo la edificatione de Moncelise.*

In una mia nota bibliografica, inserita nel vol. miscellaneo *Raccolta di studi dedicati ad A. D'Ancona* (1901), credo di aver dimostrato che una seconda edizione del poema, di cui per altro non si conosce alcun esemplare, si fece tra il 1495 e il 1499. Infatti (per lasciare altri argomenti) nel marzo del 1505 Nicolò degli Agostini chiedeva al senato veneto il privilegio di stampa per « il fin de tuti i libri de lo *Innamoramento de Orlando* ». Ora avrebbe egli pensato a continuare il poema, se il terzo libro di questo non fosse stato già pubblicato per la stampa, e avesse stimolato la curiosità del pubblico di udire la fine del racconto? — Su queste antiche edizioni vedi anche Venturi, *Poesie di M. M. Bojardo*, Modena, Soc. tipog. 1820, pag. 283 e sgg.

L'edizione piu autorevole è sempre quella del Panizzi, condotta per altro su stampe dal 1513 in poi. Una quasi materiale riproduzione è la edizione recente del Perino di Roma (1894), con note di G. Stiavelli e con illustrazioni. Spero di poter tra breve por mano alla edizione critica, condotta sulle due edizioni del 1487 e 1506 e sul codice trivulziano, non autografo, come ho già avvertito, ma probabilmente apografo e certo molto autorevole.

Sull'*Orl. Innamorato* è da vedere la conferenza, così densa di pensiero, del Rajna nel citato volume di *Studi*, ed anche l'opera di A. Virgili su *Francesco Berni*, Firenze, Le Monnier, 1881, ai luoghi citati sotto l'art. *Bojardo*. Osservazioni estetiche finissime troverai nel volume dello stesso: *Orlando Inn., stanze scelte.... col testo a fronte del « rifacimento » di F. Berni*, Firenze, Sansoni, 1892. Buone osservazioni nella *Introduzione* del Proto al suo studio *Sul Rinaldo* di T. Tasso, Napoli, Tocco, 1896, nello studio di V. Crescini, *Orlando nella Chanson de Roland e nei poemi del Bojardo e dell'Ariosto* in *Propugnatore*, v. XIII, p. 1ª, p. 199 sgg., nell'*Orl. innamorato* di T. Affò, Milano, Goglio, 1893, nella *Storia poetica di Orlando studiata in sei poemi* di A. Volta, Bologna, Zanichelli, 1894. Vedi anche P. Micheli, *L'O. I.* in *Pensiero Italiano*, VI, 13, e F. Monnier, *M. M. Bojardo* in *Bibliot. Universelle*, 1895, n. 198.

Pag. 16. Sulle fonti vedilo studio del Razzoli, *Per le fonti dell' O. I.*, parte prima (i primi trenta canti del poema), Milano, Albrighi ecc., 1901, e (solo per le fonti romanzesche) Searles, *Bojardo 's Orlando Inn. und seine Beziehungen zur altfranz. erzählenden Dichtung*, Lucka, S. A. Berger, 1901. Per la novella di Leodilla l' opuscolo dello stesso: *The Leodilla Episode in Bojardo 's Orl. Inn.* (canti XX e XXII della prima parte) in *Modern langage notes*, XVII, 2, e *« La moglie involata » in The O. I., parte prima*, c. XXII, in *Transactions and procedings of the American Phil. association*, vol. XXXIII, che non ho visto, ma dev'essere l'esatta riproduzione. (Il confronto tra questa novella e quella corrispondente del *Mambriano* in U. Marchesselli, *Note di lett. italiana,* Cesena, Tip. Coop. 1893, p. 85 e sgg). — Per quella di Prasildo vedi Savi-Lopez nella *Raccolta di studi dedicati ad A. d'A.*, or ora citato. a p. 53 e sgg: e su questa novella stessa qualche garbata osservazione in Albertazzi, *Parvenze e sembianze*, Bologna, Zanichelli, 1892, p. 204. — Per l'episodio di Monodante e la sua fonte, cfr. la nota di Virgili a p. 182 delle sue *Stanze scelte*.

Pag. 22. Il giudizio del Cesareo è nell'articolo *La fantasia dell'Ariosto*, ispiratogli dalla seconda edizione della *Fonti* del Rajna, e inserito nella *Nuova Antologia*, 16 nov. 1900.

Pag. 27. Utili elementi per un confronto tra l' *Innamorato* ed il *Furioso* riguardo allo spirito che informa i due poemi, nello studio, ancora incompleto, di P. Micheli, *Dal Bojardo all'Ariosto*, Conegliano, Cagnoni, 1898.

Pag. 33. Quella che al Cesareo pare una donnaccia volgarissima, è invece considerata dal Renier (op. cit. più sotto, vol. IX, pag. 21) un' « onesta civetta ». Tanto è vero che nel giudicare un'opera d'arte anche le menti più colte non sanno spogliarsi di un preconcetto.

Quanto allo stile vedi Iappert, *Bilder und Vergleiche aus dem O. I.... und dem O. F.* ecc., negli *Ausgaben und Abhandlungen* ecc. editi dallo Stengel.

Pag. 35. Su la lingua del Bojardo cfr. il noto scritto del Rajna, *Una canzone*

di m. Antonio da Ferrara e l'ibridismo ecc., in *Giorn. stor. d. lett. it.*, XIII, p. 24, e BERTONI, op. cit. pag. 123.

Pag. 36. Il giudizio dell'ORBADINI si trova nel suo scritto intorno alle « lettere aggiunte » dal Trissino all'alfabeto italiano, che vide la luce nel 1525 (cfr. TRISSINO, *Opere*, Verona, 1729, vol. II, pag. 67 e sgg).

Pag. 37. Sull'Agostini vedi P. VERRUA, *Per la biografia di N. degli Agostini*, Firenze, Ducci, 1901.

Pag. 40. Del *quinto libro* attribuito al VALCIECO, non conosco che una edizione sola, quella di Milano, Gorgonzola, 1518, di cui un esemplare esiste al Museo Britannico, e mi è perciò inaccessibile. Nell'ultima stanza l'autore si fa conoscere con queste parole: « Mi chiamo Rhaphael nato a Verona ». Ora il MELZI, possedendo un poemetto su *La conceptione della Madonna . . . per Raphaello Valcieco Veronese* (dei primi anni del cinquecento), crede poter identificare con quest'ultimo il continuatore dell'*Orlando Inn.*

Pag. 41. Su le traduzioni in francese vedi BLANC, *Bibliographie italico-française*, Milano, 1886, pag. 1283; su quelle in spagnolo il TICKNOR, *Geschichte der schön. Litt. in Spanien*, vol. II, pag. 115 della versione tedesca (Lipsia, 1867), e per una in prosa, uscita nel 1533, e gabellata per un'opera originale, vedi PANIZZI, op. cit., introd. — In tedesco si ha quella moderna del GRIES, ripubblicate di recente nella *Bibliothek der Weltlitteratur* con prefazione di L. FRAENKEL.

Pag. 40. Su la fortuna del Bojardo vedi il recente opuscolo di COPPOLER-ORLANDO, *Le poesie latine di M. M. Bojardo*, Palermo, Reber, 1903.

Id. Sul rifacimento del BERNI, oltre il volume citato del VIRGILI, MAZZONI, *L'O. I. rifatto da F. Berni*, in *Tra libri e carte*, Roma, Pasqualucci, 1887; MICHELI, *L'O. I. rifatto dal Berni*, in *Atti e mem. della R. Accademia . . . in Padova*, vol. XVI (1900), p. 325 e sgg.; M. BELSANI, *I rifacimenti dell'Innamorato* in *Studi di lett. it.*, vol. IV, Napoli, Giannini e f., 1902, nel quale si studiano i due rifacimenti del BERNI e del DOMENICHI.

Pag. 42. Per la storia della questione vedi anche LUZIO, *Isabella d'Este* ecc.; VIRGILI, *Stanze scelte* ecc., prefazione; ROSSI in *Giorn. stor. d. lett. it.*, XXV, 398; BERTANI, *P. Aretino e le sue opere*, Sondrio, Quadrio, 1901, pag. 87 e sgg.

La edizione migliore è quella procurata da Gius. Molini, Firenze, all'insegna di Dante, 1827, ricca di varianti, di notizie bibliografiche e di un indice.

Pag. 47. Per la biografia G. RUA, *Novelle del Mambriano del Cieco da Ferrara*, Torino, Loescher, 1888, introduzione, e le notizie fornite da F. ERMINI in *Bullettino della società fil. rom.* 1902, pp. 31-33; CIMEGOTTO, *Studi e ricerche sul Mambriano di Francesco Bello*, ecc. Padova-Verona, Drucker, 1902. Sull'autore del *Persiano* vedi il RUA in *Giorn. stor. della lett. ital.*, XI, 297 e sgg.; ivi torna a parlare anche dell'autore del *Mambriano.*

Novelle del *Mambriano* ed anche dell'*Innamorato* sono nei *Comptes amoureux . . . touchants la punition que faict venus de ceux qui contemnent et meprisent le vray amour* di Ieanne Flore, Parigi, 1543.

NOTE AL CAPITOLO SECONDO.

Pag. 56. *Libro novo dello Innamoramento de Galvano del laureato poeta Fossa da Cremona*: tale il titolo del poema. Nè qui nè altrove è il nome di battesimo, ma non è dubbio che si tratta dell'autore dei *Virgiliana* e di un poemetto sulla calata di Carlo VIII, il quale si chiamava Matteo, non Evangelista (cfr. NOVATI in *Arch. storico lombardo*, serie III, vol. XIII (1900) p. 126 e sgg.).

Pag. 57. Ad una vita dell'Ariosto attende una società di studiosi. Intanto puoi vedere A. CAPPELLI, *Lettere di L. A.*, Milano, Hoepli, 1887, con larga prefazione; G. CAMPORI, *Notizie per la vita di L. A.* in *Bibliot. critica* del Sansoni, n. 10; V. ROSSI, *L. A. e il beneficio di S. Agata* in *Rendiconti del R. Ist. Lombardo*, serie 2.ª, vol. XXXI, p. 1109 e sgg. (cfr. per altro A. VALERI in

Riv. d'It., a. I, vol. 2. p. 808 ed a. III, vol. 1, p. 516). Notizie spicciole in G. PARDI *Un' amante dell' A.* in *Rivista d' It.* a. III, v. 2.°, f. 4. ; F. MALAGUZZI VALERI, *La villa dell'Ariosto e i parenti muliebri del poeta* in *La Lettura*, marzo 1903 ; *Giorn. storico della letter. it.*, XX, 301 ; XXIX, 534 ; XXXV, 228, ove è corretto l'errore, perpetuatosi per tanto tempo, che l'Ariosto morisse il sei giugno. S. FERMI, *Un'ecloga di L. A. e della sua allegoria storica* in *Ateneo Veneto*, anno XXV, vol. I, fasc. 3.° ; L. MIGLIORINI, *Appunti sul governo di L. A. in Garfagnana*, Castelnuovo Garf., Pedreschi, 1904 ; SOLERTI, *L'archivio della famiglia Ariosto* in *Rivista delle bibl. e degli archivi*, v. XV, f. 2. Quivi sono riprodotti molti ritratti del poeta. — Su la gioventù di questo, G. CARDUCCI, *La gioventù di L. A. e le sue poesie latine*, Bologna, Zanichelli, 1881. — Le biografie del GAROFOLO, del TIRABOSCHI (*Bibl. modenese*), del BAROTTI, del FORNARI, del PIGNA (cioè del NICOLUCCI nei *Romanzi* cit. più sotto), del BAROTTI, (in *Prose italiane*, Ferrara, 1770), del PANIZZI (op. cit.), del BARBI CINTI (Ferrara, tip. Eridano, 1874), del BARUFFALDI (Ferrara, 1807) hanno perduto, naturalmente, del loro valore.

Pag. 62. Sul *Ranaldo Ardito* vedi, oltre gli scritti citati del Targioni (Livorno, Meucci, 1901) e del Salza (Melfi, Liccione, 1901), le *Osservazioni* del TOSI nella *Bibliografia* ricordata, p. 345, le citate *Lettere di L. A.* del CAPPELLI, pag. 122 e sgg. della Introduzione ; V. NOTTOLA, *Intorno ai frammenti del R. A.* in *L'Istruzione* anno VI, n. 8–9, e la nota di FLAMINI nella Bibliografia del suo volume sul Cinquecento.

Pag. 65. Per il *Furioso* in generale, vedi il *Manuale ariostesco* di G.B. BOLZA, Venezia, Münster, 1866, e G. I. FERRAZZI, *Bibliografia ariostesca*, Bassano, 1881. — Per le varie edizioni del poema, U. GUIDI, *Annali delle edizioni e delle versioni dell'O. F.*, Bologna, 1861 ; e per le prime M. DIAZ, *Le correzioni dell'O. F.*, Napoli, tip. Università, 1900, e F. FRANCAVILLA, *Alcune osservazioni sulle due edizioni dell'O. F. pubblicate dall'autore l'una nel 1516, l'altra nel 1532*, Isernia, Coletti, 1902. La prima edizione fu riprodotta da C. GIANNINI, Ferrara, 1875. Lo stesso dà come in appendice le varianti di quella del 1521. F. MARTINI ha poi istituito un confronto tra *Il 1.° canto dell'O. F.* nelle edizioni del 1516 e del 1532, Pavia, 1890. Curioso notare che gli esemplari della edizione del '32 non presentano la stessa lezione, o meglio la correzione di alcune mende tipografiche non è comune a tutti. — Vedi anche BONGI, *Annali di G. Giolito de' Ferrari*, vol. I, p. 70 e vol II, p. 113 ; TAORMINA, *Di un passo controverso nell'O. F.* in *Propugnatore*, nuova serie, parte sec., p. 385 ; G. LISIO, *Note ariostesche* in *Atti del congresso intern. di scienze storiche* (1903), volume IV, pp. 22-27 dell'estratto. — Or ora il prof. G. Agnelli, bibliotecario della Comunale di Ferrara, ha pubblicato in splendida edizione i fac-simili delle cinquecento e più stanze aggiunte nell'edizione del 1532, ed autografe. Poche ottave, pure autografe, possedute dalla bibl. Ambrosiana ripubblica LISIO nel volume collettivo offerto al prof. M. Scherillo per nozze (Milano, Hoepli, 1904).

Sul valore in generale del *Furioso* vedi il discorso premesso dal CASELLA alla edizione Le Monnier del 1877, e riprodotto nelle sue *Opere inedite e postume*, Firenze, Le Monnier, 1884 ; la prefazione di G. CARDUCCI alla edizione illustrata dal Doré (Milano, Treves, 1881), anche tra le conferenze la *Vita italiana del Cinquecento*, Firenze, 1894 ; RENIER, *Ariosto e Cervantes* in *Rivista Europea* (vol. VIII-X).

Le edizioni moderne più autorevoli sono quella citata del CASELLA, quella con note di F. MARTINI, Paravia, 1896, quella del ROMIZI, Milano, Albrighi, 1901, diligentissima nei riscontri con altri poeti, classici e volgari, e buona per le note stilistiche ; infine quella del PAPINI nella collezione Sansoni. Sul testo dato dal Papini, vedi le osservazioni di G. LISIO in *Rass. bibl.* XII, 11. Utile per i riscontri materiali, il *Piccolo manuale ariostesco* di G. MARUFFI, Palermo, Reber, 1896.

Pag. 59. È un accenno veramente importante, rilevato dal Lisio nelle citate *Note ariostesche*. Quanto all'altro nell'egloga *De diversis amoribus:*

Iamque acies, jam facta ducum, jam fortia Martis
Concipit aeterna bella canenda tuba,

non mi pare possa riferirsi a un libro « d'armi e d'amore », quale il *Furioso*.

Id. Se l'Ariosto cominciò il poema circa il 1503, cade l'ipotesi che egli potesse essere indotto a scriverlo dall'infelice tentativo dell'Agostini di continuare l'*Innamorato*.

Pag. 75 La ricerca delle fonti incomincia nel cinquecento (cfr. il cap. III, p. 107), ma vi accennano anche alcuni autori del sei e settecento: il Fioretti, ad esempio, Paolo Beni (cfr. il mio saggio su *La critica letteraria nel secolo decimosettimo* nelle *Ricerche letterarie*, Livorno, Giusti 1897, p. 248), il Baretti, citato molto a proposito dal D'Ovidio (*Saggi critici*, Napoli, Morano, 1879, p. 167); poi si viene ai moderni.

Su gli elementi che si assommano nel poema ariostesco, Morf, *Vom Rolandslied zum O. F.* in *Deutsche Rundschau*, XXIV, n. 9. Per le fonti, l'opera del Rajna citata in principio, ed inoltre: Romizi, *Le fonti latine dell'O.F.*, Paravia, 1896; *L'Ariosto e gli umanisti* in *Rass. critica della lett. it.*, vol. II, p. 14 e sgg.; *Claudiano e l'Ariosto*, ivi, III, p. 48 e sgg.; Zacchetti, *L'imitazione classica nell'O. F.* in *Propugnatore*, nuova serie, vol. IV, p. 2ª, p. 221 e sgg., integrato da Morici in *Vita nuova*, a. II, n. 23; Maruffi, *La D. C. considerata quale fonte dell' O. F. e della G. L.*, Napoli, Pierro, 1903. — Per singoli episodi: Intra, *Un episodio dell'Eneide* ecc. (Cloridano e Medovo) in *Atti e mem. della R. Accad. Virgiliana di Mantova*, 1889-90, pag. 155 (di scarso valore); C. F. Aragona, *Una contaminazione virgiliana dell'Ariosto* in *Rivista d'Italia*, a. V, vol. II, fasc. 6.; Zumbini, *La follia di Orlando* in *Studi di lett. it.* (per la parte che riguarda il viaggio di Astolfo), Firenze, Le Monnier, 1894; Cimegotto, op. cit., p. 61 e sgg. — Per la lingua Oscar Kuhus, *Verbal resemblances* ecc. (fra la *Commedia* e il *Furioso*) di cui ho notizia dalla *Rass. bibl.*, 1896, p. 20. — Qualche utile riscontro nelle « spigolature ariostesche » di G. Proto in *Studi di lett. it.* V, 57 e sgg.

Pag. 81. Su la facoltà creatrice dell'Ariosto vedi le osservazioni del Cesareo nello scritto citato, e tieni presente il giudizio di P. Villari nell'opera su N. Machiavelli, ed. seconda, v. II, pag. 44.

Pag. 83. Borgognoni, *I morti risuscitati dell'Ariosto* in *Rass. sett.*, dic. 1880 e nell' *Antologia della crit. lett.* del Morandi; U. G. Mondolfo, *Errori di memoria sull'Ariosto* (di scarso valore) in *Rass. critica e lett. it.*, III, 145.

Pag. 85. Una sola volta l'A. si lascia scappare uno scherzo equivoco su Bradamante, ed è nel canto XXXV, ott. 76-77.

Pag. 86. Su gli intendimenti del poeta, la sua politica, il sentimento religioso Gabotto, *La politica e la religiosità di M. Lodovico Ariosto* in *Rass. Em.*, I, 209 e sgg. — Poca sostanza e molte parole nel *Mondo politico morale di L. A.* di V. Reforgiato, Catania, Galati, 1897. Non inutile G. Meoni, *Dell'elemento comico nell'O. F.*, note critiche, Prato, 1902. — Cfr. anche G. Pellizzaro, *Per un forse ariostesco* in *Fanfulla della dom.*, XXV, 21.

Pag. 88. Alcuno ha voluto ravvisare la satira anche nel fatto che Angelica finisce collo sposare « un vil fante » (D. Lojacono, *La satira nell'O. F.* in *Giorn. nap. di fil. ecc.*, N. S., v. IX, p. 97 sgg.), ma questa invenzione, invece che satirica, io la chiamerei umana.

Pag. 92. Sui personaggi dell'Ariosto Micheli, *Dal Bojardo all'Ariosto*, citato, ed i lavori già menzionati del Crescini, di Anna Volta, del Cesareo; anche Foffano, *Rinaldo da Montalbano nella lett. rom. it*, Venezia, tip. ex Cordella, 1891 e Diaz, *I caratteri femm. nell'Ar.*, Portici, Spedaliere e C., 1900. Geniale, ma inesatto si giudica lo studio del De Tréverret, *L'Italie au sexième*

siècle, S. II, Parigi, 1879. Non conosco S. Trillini, *Le donne nell'O. F.* in *La Favilla*, I, 9-10.

Pag. 97. Su l'artista parla anche il Colagrosso, in uno studio *Sulla stilistica*, in *Rend. dell'Accad. d'Arch. ecc.* di Napoli, 9 3.

Pag. 98. M. Palmarini, *Amor sacro e Amor profano o la selva di Ardenna,* in *Nuova Antologia,* 1.° agosto 1902, p. 410 e sgg. Secondo lui, il quadro tizianesco, ora nella Galleria Borghese, sarebbe appunto una figurazione allegorica di quella selva, suggerita dall'Ariosto al duca. Vedi invece U. Gnoli in *Rassegna d'arte,* II, 11-12.

Id. Salza, *Imprese e divise d'arme e d'amore nel Furioso* in *Giorn. stor.*, XXXVIII, p. 320 e sgg.

Pag. 99. Su la pazzia Nencioni, *Le tre pazzie* (Orlando, Re Lear, D. Quixote) in *Fanf. della Domenica,* anno II, n. 34 e 48 e III, 22-24; Zumbini, op. cit.; Beneducci, *La pazzia di Orlando* in *Scampoli critici,* serie seconda, Oneglia, Ghilini, 1900; Cesareo, op. cit. — Un'analisi, per il tempo, notevole di quest'episodio ha fatto il Fioretti ne' suoi *Progimnasmi*, IV, p. 207. Egli, che pur poneva l'Ariosto molto al disotto del Tasso, dice di aver riletto « cento volte » la pazzia di Orlando e sempre con grande commozione ed ammirazione!

Il Cesareo vede già nel sogno di Orlando una specie di allucinazione, che è come il primo stadio della sua mania; ma non ha forse pensato che Orlando continua a cercare Angelica per un anno e mezzo!

Pag. 104. Su la lingua dell'Ariosto vedi Catelani, *Della patria di L. A. e dei reggianismi e lombardismi di esso,* Reggio Em., 1883; su Alessandra Benucci e l'influsso che potè avere sul poeta, vedi G. Pardi, *La moglie dell'Ariosto,* in *Atti della deput. di Storia patria in Ferrara*, vol. XII, Ferrara, Zuffi, 1901; A. Vital, *Alcuni documenti riguardanti A. B.*, Conegliano, Nardi, 1901, e i citati lavori di Diaz e Francavilla.

J. W. Zwichy, *Ueber den Einfluss von Reim und Metrum auf die Sprache in Ariosto's O. F.*, Berna, dissert. di laurea, 1897.

Pag. 109. Le parole del Tasso in *Opere*, Firenze, 1724, T. V, p. 411. — Su le imitazioni, commenti ecc. del *Furioso*, i miei articoli *Pro e contro il Furioso* (in *Ricerche letterarie,* Livorno, Giusti, 1897) e *La popolarità del Furioso* (in *Archivio per le tradiz. popolari,* XVIII); Salvioni, *La D. C., l'O. F. e la G. L. nelle versioni e nei travestimenti dialettali a stampa,* Bellinzona, Salvioni, 1902, e le aggiunte del Foresti in *Rass. bibl. d. lett. it.*, XII, p. 1 e sgg. — Su l'allegoria P. Micheli, *L'allegoria nel poema eroico del sec. XVI* in *Batt. bizantina*, 1888, n. 15-17. — Sul Fòrnari, L. Furnari, *Simon Fornari da Rheggio, primo spositore dell'O. F.*, Reggio, Calabria, Morello, 1897.

Pag. 110. Su la fortuna del *Furioso* in Francia, Blanc, op. cit., p. 1274; Carducci *L'Ariosto e il Voltaire* in *Opere,* X, 129 e sgg.; Donati, *L'Ariosto e il Tasso giudicati dal Voltaire,* Halle, 1889; B. Cotronei, *La Fontaine e Ariosto* in *Rass. d. lett. it. e stran.*, a I, f. 3; Vianey, *L'Ariosto e la Plèjade* in *Bull. Ital.* I, 4; Pasini, *La Bradamante di R. Garnier e la sua fonte ariostesca* in *Annali degli studenti trentini*, a. VIII (1901), e *L'Ariosto et les discours de Ronsard* in *Revue universitaire,* XII, fasc. 1; recentissimo P. Toldo, *Sulla fortuna dell'Ariosto in Francia* in *Studi romanzi,* 1903, fasc. 1.°.

Su le trad. in spagnuolo, G. Ticknor, op. cit., vol. II, p. 114 sgg. e il *supplemento* a pag. 137. — Per l'efficacia che ha avuto il poema sulla lett. inglese, J. Schoembs, *Ariost's. Orlando Furioso in der englischen litteratur* ecc. (laurea all'università di Strassburgo) e *Ariosto's O. F. des zeitalters der Elisabeth*, Soden a T., 1898. R. S. Neil Dodge *Spencer's imitations from Ariosto* in *Publ. of the modern language Association*, XII, f. 2; infine Einstein *The italian Renaissance in England*, New-York, 1902, su cui vedi Farinelli in *Giorn. stor. d. lett. it.* XLIII, p. 393. In italiano, A. Galimberti, *L'Ariosto inglese* in *N. Antologia,* 1 agosto 1903.

Pag. 110. L. Bonollo, *I cinque canti di L. A.*, Mantova, Baroldi e Fleisch-

mann, 1901: quivi si discute delle aggiunte alla prima edizione fatte o disegnate dal poeta. È anche da vedere lo scritto del GASPARY in *Zeitschrift für rom. phil.*, vol. III, 232 sgg. — E. PROTO, *Per una fonte dei Cinque Canti* nella *Rass. critica, d. lett. it.* VI, fasc. 3-6. — I frammenti nel vol. della collezione Le Monnier.

NOTE AL CAPITOLO TERZO.

Pag. 116. Nel proemio si legge: *Proemio del Conte allo ill. ecc.* « Conte » sarà il cognome dell'autore? Non so donde MELZI e TOSI abbian ripescato il nome di « Pier Francesco conte di Camerino ». Avvertirò infine che ho sott'occhio l'esemplare ambrosiano dell'edizione fatta in Milano, da G. Antonio da Borgo, non si sa in quale anno, certo sul principio del cinquecento.

In detto esemplare, proveniente dall'avv. A. DALL'ACQUA, è una nota ms. che dice: « Valcieco Raphael nato a Verona pare l'autore ». Perchè? Se mai al Valcieco é da attribuire il *quinto libro* dell'*O. I.*

Pag. 119. Per quella parte del poema che è imitazione diretta della *Divina Commedia*, vedi il libro di MICHELE BARBI, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Pisa, Nistri, 1890, pp. 291-95. Larghi tratti del poema si leggono ora nel volume quinto delle *Poesie di mille autori intorno a Dante*, edite da Carlo del Balzo, Roma, Forzani, 1897, vol. V, p. 48 e sgg.

Pag. 120. Un largo compendio del primo libro dà il VANZOLINI (cfr. *Propugnatore*, nuova serie, vol. IV, pag. 65 e sgg.), che possiede uno de' rarissimi esemplari. Quivi pure riproduce l'intero canto. Pel secondo, posseduto dalla Trivulziana, vedi FERRARIO, op. cit., vol. III, p. 167 e sgg. Ne riporto il titolo: *Incomincia el secondo libro della Dragha de Orlando, dove tracta de molte aspere bactaglie et como Orlando passò li monti caspi et andò a una Cità di Giudei chiamata Burbanza, et felli convertire alla fede cristiana* Lo stesso VANZOLINI pubblicò per nozze anche il canto decimoterzo del libro primo. (Forlì, Bordandini, 1892).

Pag. 122. P. VERRUA, *Studio sul poema Lo innamoramento di L. e di G. di N. degli Agostini*, Firenze, Ducci, 1901.

Pag. 123. L'edizione citata non reca il nome dell'autore. Però si ha notizia di una edizione del *secondo e terzo libro di Tristano* ecc., la quale reca in fondo: *qui finisse il terzo libro di Tristano composto per N. A.... impresso in Venetia per A. e B. de' Bindoni*, 1520. Probabilissimamente si tratta della stessa opera, e sotto le iniziali *N. A.* si cela, forse, NICOLÒ AGOSTINI.

Pag. 122. Su MARCO CAVALLO e la parte che egli ha avuto probabilmente nella composizione di questo *Rinaldo*, vedi MARONI, *Commentario della vita e degli scritti di* MARCO ANTONIO CAVALLI, in *Riv. bolognese*, serie seconda, a. III, pag. 230-240 (citato in *Giorn. stor. d. lett. it.*, XX, 246).

Pag. 124. Si potrebbe ricordare qui la *Carliade* di Ugolino Verino, in latino, infelice tentativo di poema serio su Carlomagno.

Id. Il titolo per disteso è: *Libro appellato et nominato e' Tradimenti di Gano di Maganza composto in octave rime per Pandolfo de' Bonacossi habitante nella terra di Piombino et Cameriere dello Ill. Signore Iacopo Quito de Aragona de Appiano Signore del Prefato Piombino. El quale volume decto Pandolfo a sua Sig. Ill. ha aplicato et titulato negli anni della salute 1518.*

Pag. 126. È conservato in più stampe, tutte del secolo decimosesto (la prima senza anno nè luogo), un poemetto *Cavalier dell'Orsa* di sessantaquattro stanze, in cui si narra come Rinaldo, strappata al Cavalier dell' Orsa Luciana, figlia di Marsiglio, la riconduce al padre che ne è tutto lieto. Sopraggiunge alla corte di lui Orlando, che accatta briga con Rinaldo; però si fa presto la pace tra i due contendenti. Poco appresso Rinaldo, che era tornato col cugino a Parigi, lascia la Francia per andare a Trebisonda. Il Tiraboschi lo attribuisce a CRISTOFORO SORDI, quello che fu identificato, a torto, col Cieco da Forlì. A me pare

del secolo decimoquinto: però le tre stampe che se ne hanno, sono del cinquecento avanzato.

Pag. 127. Ripeto qui molte delle cose dette nel mio studio *Pro e contro il Furioso* in *Ricerche letterarie*, Livorno, Giusti, 1897.

Id. Si scorra il volume di VINCENZO VIVALDI, *Sulle fonti della Gerusalemme liberata*, Catanzaro, Caliò, 1893, e si vedrà come per via diretta o indiretta tali poemi hanno avuto qualche parte nella composizione del maggior poema di Torquato Tasso.

Pag. 129. Sul DOLCE vedi la monografia di EM. CICOGNA *Memoria intorno la vita e gli scritti di messer L. Dolce, letterato veneziano del sec. XVI*, in *Mem. dell'I. R. Istituto Veneto, ecc.*, vol. XI, p. 93 e sgg.

Pag. 132. Il BRUSANTINI è quello stesso che ebbe la infelice idea di tradurre in ottave le cento novelle del *Decameron.*

Pag. 133. Il MELZI cita un'*Angelica travagliata*, poemetto inedito di un DARIO TUCCI (?), scrivente nella seconda metà del cinquecento, del quale non so dare notizia.

Pag. 133. Per la poesia cavalleresca dell'Aretino vedi LUZIO, *L'Orlandino di Pietro Aretino* in *Giorn. di fil. rom.*, a. 1880, n. 6., p. 68 e sgg.; *P. Aretino nei primi suoi anni a Venezia e alla corte dei Gonzaga,* Torino, Loescher, 1888; P. GAUTHIEZ *L'Italie du XVI siecle; L'Arétin,* Paris, Hachette, 1895 (di scarso valore) e C. BERTANI, op. cit., pp. 294-305.

Le prime edizioni di questi poemetti sono rarissime e han dato luogo a errori bibliografici. La *Marfisa* fu stampata alla macchia in Ancona, avanti il '32; in quest'anno fu pubblicata in Venezia col titolo *Opera Nova del superbo Rodomonte re di Sarza*, ecc. e tale edizione « rappresenta probabilissimamente i primi due canti della *Marfisa* quali furono scritti e inviati primamente al Gonzaga e stampati forse contro il pensiero dell'autore ». CRISTOFORO SCANELLO, detto il Cieco da Forlì, commettendo una vera ruberia, la diede fuori nel '62 come roba sua intitolandola: *Stanze sopra la morte di Rodomonte* (le ripubblicò L. PEPE nel suo opuscolo *Il cieco di Forlì,* Napoli, tip. dell'accademia reale, 1892). Il testo definitivo « voluto e pubblicato dall'autore » quando credette di aver trovato nel marchese Del Vasto il suo protettore, uscì nel '37, coi tipi dello Zoppino e col titolo: *Tre primi canti di battaglia del Divino Pietro Aretino.* Per altro l'Aretino, nelle sue lettere, e il marchese del Vasto parlano di una *Marfisa disperata.* La edizione anteriore al '37, sospettata dal BERTANI (op. cit., 297 *n.*) esiste veramente (cfr. MELZI e TOSI, op. cit., 22), nè so come sia sfuggita al diligente ricercatore. È del '35 e s'intitola: *Tre primi canti di Marfisa.* — Quanto all'*Angelica,* fu certo stampata avanti il '38, ma la prima edizione a noi nota è appunto di quest'anno. Il titolo esatto è: *De le lagrime d'Angelica di M. Pietro Aretino due primi canti.*

Dell'*Astolfeide* l'unico esemplare noto (senza anno, luogo, stampatore) è alla Nazionale di Parigi e fu studiato dal GAUTHIEZ *(Quelques notes sur l'Arètin)* nel *Bulletin du bibliophile,* 15 agosto 1896.

Che l'ARETINO facesse stampare i due poemetti proprio quando seppe o suppose che il BERNI volesse col suo *Rifacimento* rivaleggiare coll'ARIOSTO, affine di prendergli il luogo, parmi ipotesi del tutto infondata.

Sul valore estetico dei due poemetti vedi VIRGILI op. cit., p. 244 e gli articoli nel *Fanfulla della Domenica*, 1882, n. 4 e 15.

Pag. 136. Al *Furioso* si collegano alcune composizioni di natura epico-lirica, che svolgono qualche motivo del poema o ne allargano qualche episodio, come le *Epistole eroiche* (di Orlando a Angelica, di Rodomonte a Doralice) di un oscuro SALVADORI (Roma, 1569), le *Lettere sopra il Furioso,* di M. FILIPPI (Venezia, 1584) imitazione delle *Eroidi* di OVIDIO, ecc.

Sul TARENTINO cfr. PEPE nell'opuscolo citato, p. 12 *n.*

Pag. 137. Alle spalle del Guazzo ridevano Erc. Bentivoglio e l'Ariosto. Cfr. un passo delle *Satire* del primo, citato dal BONGI, *Annali*, I, 116.

Pag. 138. Sul *Mandricardo Inn.* del BANDARINI e la *Marfisa bizzarra* del DRAGONCINO vedi PALUANI, *Due poemi poco noti del sec. XVI*, Padova, Gallina, 1899.

Id. Su l'intenzione di B. Tasso vedi PINTOR, *Delle liriche di B. Tasso*, Pisa, Nistri, 1899, p. 46. — SPADOLINI, *Reminiscenze dantesche in uno sconosciuto poema del secolo* XVI, in *Giornale dantesco*, X, p. 180 e sgg.

Pag. 139. Il nome del BALDOVINETTI è solo nella edizione di Firenze, 1533. la quale è la seconda, essendo stato pubblicato il poema a Venezia, nel 1528,

Pag. 140. Su *La Nova Spagna* vedi il mio studio *La rotta di Roncisvalle nella lett. rom. ital. del cinquecento* in *Propugnatore*, vol. XX, p. 1.ª, 138 sgg.

Id. Su l'Arienti vedi FRATI, *Un poema ignoto d'imitazione ariostesca* in *Rivista della Bibl. e degli Archivi*, 1900, p. 53 e sgg.

Id. Il poeta parmigiano ANDREA BAJARDI, autore di non ispregevoli rime e di un romanzo in volgare, il *Filogine*, avrebbe anche scritto, secondo il DONI, un poemetto cavalleresco *La tromba di Orlando* (cfr. FOGLIAZZI, *Notizie intorno al poeta A. Bajardi*, Milano, 1756, p. XXI), ma del poema non si ha affatto notizia.

Pag. 141. B. Croce suppone che Tullia abbia avuto tra mano una delle traduzioni spagnuole del romanzo, lavorate nel primo ventennio del secolo, priva di « indicazione d'autore », o che ella ignorasse che il libro era originalmente italiano (*La lingua spagnuola in Italia*, Roma, 1895, pag. 76; cfr. in proposito la *Rass. bibliogr.*, VII, pag. 391).

Pag. 147. *Girone il cortese, romanzo cavalleresco di Rusticiano da Pisa* ecc. Firenze, 1855. *Gli egregi fatti del gran re Meliadus, con altre rare prodezze del re Artù*, Venezia, Aldo, 1558-60. Del *Girone* si ha un'altra versione, contenuta in un codice magliabechiano, per cui vedi *Etruria*, II (1852), p. 145 e sgg. Sui rapporti tra le diverse redazioni vedi LÖSETH, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de R. de Pise*, Paris, 1891.

Pag. 143. Per il *Lancillotto* del VALVASONE vedi le mie *Ricerche letterarie*, p. 102 e sgg. — P. PROVASI, *La « cerva delle fate » di E. da Valvasone* in *Pagine friulane*, XV, 6.

Su l'Alamanni il recente e dotto volume di H. HAUVETTE, *Luigi Alamanni* (1495-1556), *sa vie et son oeuvre*, Paris, Hachette, 1903 ;e a proposito di questo, P. LAUMONIER, *L. Alamanni, son influence sur la Plèjade française* in *Revue de la Renaissance* IV, 6–9. — GUALTIERI, *Dei poemi epici di L. Alamanni*, Salerno, Tip. Nazionale, 1888.

Pag. 147. Sul poema epico-romanzesco in generale è da vedere anche F. ERMINI, *L'Italia liberata di G. G. Trissino*, Roma, 1895, cap. I–II. — E. DE MICHELE, *L'Avarchide di L. A.*, Aversa, Fabrozzi, 1895, nel quale opuscolo si indagano le relazioni tra il poema italiano e l'Iliade; U. RENDA, *L'elemento brettone nell'Avarchide di L. A.* in *Studi di lett. it.*, vol. I, p. 1 e sgg.

Pag. 155. Il CANELLO, op. cit., 132 e seg., volle dimostrare che l'Alamanni « colse delle analogie tra l'Europa del secolo XVI, tutta circuita quasi dal gran braccio dell'impero tedesco; e l'Europa del secolo V esordiente, tutta minacciata dalle invasioni e dal dominio germanico, e strenuamente difesa... dal mitico Arturo... e ideò l'*Avarchide*. Il GUALTIERI prima, e più tardi e meglio il RENDA, mostrano che egli si è ingannato. — Sulle aspirazioni politiche degli esuli fiorentini vedi FLAMINI, *Studi di stor. lett. ital. e straniera*, Giusti, Livorno, 1895, p. 228 e sgg.

Pag. 158. Su l'erronea attribuzione all'Alamanni dei *Dodici canti* (cfr. CASTETS in *Revue de lang. rom.*, XLI, 10-12 e sgg., ove essi sono pubblicati) vedi le osservazioni di H. HAUVETTE in *Giorn. stor. d. lett. it.*, XXXV, 171, riprodotte nel volume citato.

Id. Sul *Discorso* del GIRALDI (ristampato nei due volumi della *Biblioteca rara* del Daelli: *Scritti estetici di Giamb. Giraldi*, Milano, 1864) e sull'*Ercole* vedi F. BENEDUCCI, *Il Giraldi e l'epica nel Cinquecento*, Bra, Racca, 1896.

Il Beneducci torna poi sulla questione del *Discorso* giraldiano nello scritto *Ancora la causa Giraldi-Pigna* (in *Scampoli critici*, Oneglia, Ghilini, 1899, p. 43 e sgg.), in cui risponde alle osservazioni di V. Rossi nella *Coltura*, nuova serie, XVI, 336. — I *Documenti giustificativi della priorità di G. B. Giraldi nell'opera dei romanzi* sono nel secondo volume degli *Scritti estetici* citati. — G. B. Pigna, *I Romanzi, nei quali della poesia e della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta*, Venezia, Valgrisi, 1554. — Minturno, *Dell'arte poetica dialoghi quattro:* vedi il libro primo, in cui tratta dell'*Epica*, in principio.

Pag. 163 Su *l'Amadigi di Gaula* vedi i miei *Studi sui poemi romanz. ital.*, II (in *Giorn. stor. della letteratura ital.*, XXV, p. 249 sgg.); Pintor, op. cit., i primi tre capitoli. Per la storia del testo Bongi, *Annali* ecc., II, p. 97 e sgg. (un abbozzo del primo canto dell'*Amadigi* in un codice dell'Oliveriana di Pesaro; cfr. D. Tordi, *Il codice autografo di rime e prose di B. Tasso*, Firenze, G. A. Materassi, 1902). — Foffano, *Il Floridante di B. Tasso* in *Arch. stor. lombardo*, XXII, p. 232 e sgg., e di nuovo *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXVII, p. 188.

Pag. 188. Per la questione sui rapporti tra il Verdizzotti e il Tasso, vedi Belloni, *Gli epigoni della Ger. liberata*, Padova, Draghi, 1893, p. 71 e sgg.; *Di un altro ispiratore del Tasso* in *Giorn. stor. d. lett. it.*, XXVIII, 176, ristampato in *Frammenti di critica lett.*, Milano, Alhrighi e Segati, 1893. Vedi anche Solerti, *Vita di T. Tasso*, Torino, Loescher, 1895, v. I, 52. Al Belloni contraddice E. Proto in *Quistioni tassesche*; *G. M. Verdizzotti e il Rinaldo* (in *Rass. crit. di lett. it.*, VI, p. 97 e sgg.). — Del Verdizzotti si hanno inediti nella Comunale di Ferrara alcuni discorsi critici sul *Furioso* (Belloni, *Gli Epigoni* ecc., Padova, Draghi, 1893, p. 80 *n.*).

Pag. 189. Sul Cataneo e in particolare su la *Marfisa* G. Mazzoni, *Un maestro di T. Tasso* in *Tra libri e carte*, Roma, Pasqualucci, 1897.

Pag. 190. Sul *Rinaldo* del Tasso G. Mazzoni nella Prefazione al poema, ristampato tra le *Opere minori in versi di T. T.*, Bologna, Zanichelli, 1891 e Carducci, ivi, vol. III, p. 505; E. Proto, op. cit.; B. Cotronei, *Il Rinaldo del T. e il Pastor fido del Guarini* in *Giorn. stor. d. lett. it.*, XI, p. 161 e sgg.; G. Patari in *Riv. pugliese*, 1893, n. 4. Altra edizione a cura di G. Mazzoni è quella che fa parte della *Piccola bibl. italiana* del Sansoni.

Pag. 197. Sul *Fidamante* vedi lo studio del Belloni in *Propugnatore* nuova serie, IV, parte I^a, p. 125 sgg., e del medesimo *Gli epigoni*, pag. 6.

Pag. 198 Sull' *Alfeo* v. Belloni *Gli epigoni* ecc., p. 182. — Su l'*Ira di Orlando* vedi Neri, *F. Asinari conte di Camerano, poeta del sec. XIII* in *Atti e mem. dell'Acc. reale ecc. di Torino*, 1902, p. 213 e sgg. della parte seconda. Ivi la citazione del *Discorso sopra la scienza militare di T. Tasso* del Napione, Torino, 1777.

Pag. 200. La storia della polemica nel Vivaldi, *La più grande polemica del Cinquecento*, Catanzaro, Caliò, 1895. — Lo scritto del Sassetti in M. Rossi *Un letterato e mercante fiorentino del sec. XVI, F. Sassetti*, Lapi, Città di Castello, 1900.

Pag. 201. Un ammiratore dell'Ariosto, scrivendo ad un amico che aveva dato carico al poeta di essere « duretto alquanto, barbaro e scabroso » nega che sia tale e tutt'al più gli concede che sia « alquanto difficiletto per quelli che poca pratica n'hanno » (cfr. la comunicazione di Volpi in *Rass. bibliog. della lett. it.*, vol. X, 239).

Id. Vedi la pubblicazione di O. Zenatti, *F. Patrizio, Orazio Ariosto e T. Tasso*, Verona, Franchini, 1889. — Un cenno su la questione teorica del poema romanzesco in Di Niscia, *La Ger. conquistata e l'arte poetica di T. Tasso*, in *Prop.*, nuova serie, vol. II, p. I, p. 272 e sgg.

Pag. 202. Ripeto, modificandole, cose già dette nel mio citato studio *Pro e contro il Furioso*.

Pag. 204. Cfr. per il Graziano il mio citato studio *La rotta di Roncisvalle*, pag. 68-112.

NOTE AL CAPITOLO QUARTO.

Su gli scritti giocosi del FOLENGO, e specialmente sulla *Moschaea*, vedi MARCHESELLI, vol. cit., p. 29 e sgg. Sul *Baldus*, per la parte che ci riguarda, LUZIO, *Nuove ricerche sul Folengo* in *Giorn. stor.*, XIII, 159 e XIV, 365 e sgg., nonchè *Studi Folenghiani* (n. 26 della *Bibl. critica* del SANSONI). — Sull'*Orlandino* V. RUSSO, *La Zanitonella e l'Orlandino di T. F.*, Bari, Petruzzelli e f., 1890 — Sul FOLENGO come parodiatore della poesia cavalleresca, il magistrale studio dello ZUMBINI, *Il Folengo precursore del Cervantes*, in *Studi di lett. it.*, Firenze, Le Monnier, 1894.

Pag. 208. La *Moschaea* fu tradotta in italiano da Francesco Antolini (Milano, 1817) e in veneziano da Pietro Gerlin (Bassano, 1806).

Pag. 214. Le *Maccaronee* furono tradotte da più d'uno: dall'abate Porrini, accademico affidato di Pavia, nel seicento; da I. Landoni, milanese, sul principio del decimonono.

Id. Su l'*Orlandino* dell'Aretino (ripubblicato senza note nè introduzione nella *Scelta di curiosità letterarie* del ROMAGNOLI, n. 95) il lavoro di LUZIO già citato.

Pag. 216. Per l'*Astolfeide* il citato articolo del GUATHIEZ. Peccato che vi si parli troppo fuggevolmente e non si dia nemmeno un compendio del poemetto. Cfr. anche SIMIANI, *Bozzetti critici*, Milano, Battezzati, 1880.

Pag. 217. Il MELZI afferma di aver veduto nella Corsiniana un poemetto del DRAGONCINO, *Vita del solazzevole Buracchio figliuolo di Margutte e di Tamenago suo compagno* (senza luogo e nome di stampatore, 1547). Evidentemente si tratta di roba burlesca; ma io non ho da dare, per il momento, altre notizie.

Id. Vedi la edizione di queste *Stanze* curata dall'abate Morelli, Bassano, 1806.

NOTE AL CAPITOLO QUINTO.

Pag. 218. CHIABRERA, *Poemi eroici postumi*, Genova, 1656.

Pag. 219. Sul libro del LAFFI vedi la mia *Rotta di Roncisvalle*, pag. 113; PARIS, *Roncevaux* in *Légendes du moyen âge*, Paris, Hachette, 1903; G. ROSSI, *Roncisvalle nei ricordi di un pellegrino del seicento* in *Funf. della dom.*, XXV, n.° 9 e sgg.

Pag. 222. La edizione del 1560 del *Carlomagno* reca in fondo al volume un'*Apologia* dell'autore, che risponde a venti critiche mossegli da un censore.

Pag. 224. Non ignoro il recente articolo di N. BUSETTO (in *Archivio Veneto*, XXVI, vol 2.°, p. 515 sgg.) nel quale si enuncia una nuova interpretazione della poesia eroicomica. È prematuro giudicare una teoria della quale si ha qui poco più che l'enunciazione. Ad ogni modo parmi accettabile il concetto dell'autore, che cioè nei poemi eroicomici del seicento si satireggi la società borghese, i popolani rifatti, « ora adeguati alle volgarità della vita plebea, ora beffardamente sollevati ne' cicli dell'epopea »: a patto però che non ci si veda solamente ed esclusivamente quest'ultimo intento.

Pag. 226. Il giudizio dal BUONAROTI sul DE BARDI in *Opere varie*, Firenze, Le Monnier, 1863, prefazione all'*Aione*.

Pag. 227. Su gli elementi comici nella poesia romanzesca ZACCHETTI, *Dal poema epico al poema eroicomico*, Melfi, Grieco, 1898. — Vedi anche G. ZACCAGNINI, *L'elemento satirico nei poemi eroicomici burleschi ital.* (in *Studi di lett. it.*, III, fasc. 2, 1901).

Pag. 231. RESTORI, *Il Carlo Magno* ecc., Cremona, Foroni, 1891.

Pag. 231. ZACCHETTI, *Il Ricciardetto di N. Z.*, Paravia, 1899 (vedi la im-

portante recensione di G. Mazzoni, in *Rass. bibl.*, a VII, p. 293); Bernini, *N. Ricciardetto di N. F.*, Bologna, Zanichelli, 1900, in cui si studia specialmente la forma.

Pag. 234. Mi servo delle *Poesie scelte di Pietro Bagnoli con un discorso e con note di Augusto Conti*, Firenze, Le Monnier, 1857. Dalla dotta ed elegante prefazione di quest'ultimo apprendo che il Bagnoli pubblicò anche « un discorso sull'Orlando » (non so se si debba intendere del *Furioso*, di cui il Bagnoli era caldissimo ammiratore, o del suo poema); ma io non ho potuto vederlo.

Pag. 235. Satirico e bello è il tratto che si può intitolare « ordini civili istituiti da Orlando in una nuova città » di cui sarà re Corissandro, uno de' paladini.

Pag. 236. Su la *Marfisa* del Gozzi dettò alcune lezioni il De Sanctis, quando insegnava a Zurigo. Per lo schema di esse vedi gli *Scritti vari inediti* già citati, vol. I, p. 375.

Pag. 239. Rajna, *I Rinaldi o i cantastorie napoletani* in *Nuova Antologia*, 15 dic. 1878. — G. Pitrè, *Le tradizioni cavalleresche in Sicilia*, in *Romania*, v. XIII, pag. 315 e sgg. — Mazzoleni, *Gli ultimi echi della legg. cavalleresca in Sicilia* in *Atti e rendiconti dell'Accademia di Acireale*, vol. III, 1891. Per altri scritti su questa materia vedi la nota bibliografica a pag. 2 dello studio del Mazzoleni.

Anche nella Toscana si troverebbe qualche traccia di cosiffatte recite e composizioni popolari. Cfr. un recente articolo di M. Vanni su un « maggio » o « bruscello », come lo chiamano, intorno alla rotta di Roncisvalle, nel volume collettivo offerto allo Scherillo e citato più sopra.

INDICE PER AUTORI

INDICE PER TITOLI

AGGIUNTE E CORREZIONI.

Pag.	13,	linea	39,	correggi *Bradamante.*
»	15,	»	6,	aggiungi *de' loro cavalli.*
»	27,	»	27,	l'espressione *tragicamente* a proposito di Lancillotto non è esatta.
»	37,	»	11,	aggiungi *nella colta capitale del ducato Estense.*
»	40,	»	30,	aggiungi *che altri identifica per un Raffaello Valcieco*, e vedi la nota
»	68,	»	25,	leggi *Sericana.*
»	97,	»	31,	correggi *Bajardo.*
»	136,	»	14,	leggi *Astolfeide.*
»	138,	»	2,	aggiungi *oltre un' « Amorosa vendetta di Angelica ».*
»	207,	»	24,	correggi *eroicomico.*
	215,	»	13,	» *fossi.*



Fòffano, Francesco
Il poema cavalleresco
dal XV al XVIII secolo

